cahiers du

CINEMA

crise du cinéma français



161-162 janvier 1965



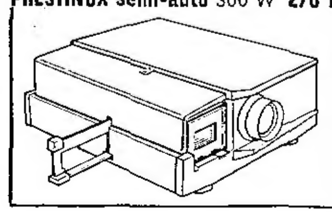


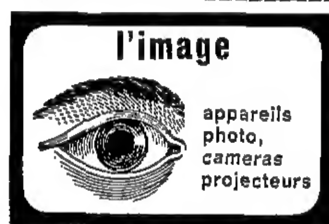
Du plus petit au plus grand avec modulation de fréquence ou pas, bande chalutier ou non tous les transistors, ces compagnons de la vie quotidienne vous sont présentés au **PHOTO PLAIT.** A peine plus grand qu'un paquet de cigarettes, le transistor POCKET avec étui, ne vous coûtera : ~~165 F~~ Prix PP 129 F. Si vous êtes un mélomane averti, nous vous proposons cet l'ensemble PERPETUUM EBNER comprenant une platine tourne-disques, ampli hi-fi stéréo hi-fi 2 fois 10 watts et 2 bafles : ~~1825 F~~ Prix PP 1.460 F (cet ensemble a sa place dans tous les styles d'ameublement) à crédit : comptant 375 le solde en 10 mensualités de 117. Les possibilités infinies et merveilleuses du magnétophone, leurs prix actuellement très abordables, en dehors de l'outil de travail en font un plaisir de plus en plus répandu : enregistrement des premiers mots de Bébé, la première récitation de votre enfant, enregistrement d'après la radio, du bruit de la mer, du chant des oiseaux, d'une réunion de famille, etc., pour synchroniser vos films ou tout simplement revivre un moment agréable. Les magnétophones GRUNDIG en nos magasins de 465 F à 1.570 F (remise 25 % incluse).

PHOTO PLAIT un des plus anciens disquaires et un des plus dynamiques de Paris (plus de 20.000 disques en magasin) vous séduira par ses exclusivités (importation directe du monde entier). Les connaissances de son personnel vous permettront un choix judicieux dans vos cadeaux. Au **PHOTO PLAIT**, l'électrophone du "Deb" PHILIPS, 4.000 T. ~~174 F~~ Prix PP 139 F.

PRESTINOX

PRESTINOX II LUXE automatique. Télécommande - marche AV et AR Voltmètre contrôle - lampe 12 volts 150 watts - prise synchro . . 473 F
PRESTINOX II LUXE semi-auto. 372 F
PRESTINOX semi-auto 300 W 270 F





Quel plaisir de revivre les vacances et les heureux moments passés en famille. A la mer, à la montagne ou chez vous, appareil en poche vous pourrez à chaque instant immortaliser vos souvenirs. De plus en plus simple par leur automatisme, ces appareils vous permettront de prendre des photos de qualité et facilement.
Comme exemple, fabriqué par AGFA le COLORFLEX 24 x 36 reflex à cellule incorporée : ~~788 F~~ Prix PP 495 F, et pour la prise de vues à l'intérieur un extraordinaire FLASH électronique fonctionnant sur piles, le CORNET VX : ~~198 F~~ Prix PP 140 F.
Les premiers pas de bébé en couleurs (un film Kodachrome 8 mm ne coûte que 19,90 F) avec la nouvelle caméra BAUER électrique (sérieux et précision de la construction allemande) ne vous coûtera que : 226 F comptant, le solde en dix mensualités de 68,35 F, ou au comptant : ~~1.165 F~~ Prix PP 865 F.
Vous l'emploierez à l'intérieur avec l'un de nos soleils artificiels.
110 volts : Prix PP 75 F
220 volts : Prix PP 87 F
Pour la projection de ces images : projecteur 8 mm COMPACT avec ZOOM : ~~537~~ Prix PP 430 F.
Ecran perlé tripode 1 m x 1 m Prix PP 85 F.

SOYEZ DE VOTRE TEMPS

9 photos d'identité en couleurs (agréées par décret) : 15 F + en cadeau 4 agrandissements "mignonette" et 1 agrandissement 13 x 18.



L'image + le son, c'est la télévision. Il est inutile d'insister sur ce puissant moyen d'instruction et de distraction qu'est la télévision. Chez vous, tous les spectacles, toutes les informations, les grands évènements du monde, un couronnement, les Jeux Olympiques, un grand match, un festival, auxquels vous ne pourriez assister, ne serait-ce que par l'éloignement. Tous nos téléviseurs sont présentés en fonctionnement, vous permettant un choix facile et objectif. Seul **PHOTO PLAIT** vous évite les petits ennuis inhérents aux téléviseurs neufs grâce à son pré-rodage (12 heures continues de marche sous tension). Rendu chez vous (Seine, Seine-et-Oise, Seine-et-Marne) notre téléviseur NORDMENDE comptant 425 F le solde en dix mensualités de 138 F.
L'image + le son, c'est aussi vos souvenirs de vacances commentés : projecteurs cinéma sonore, projecteurs cinéma muet + magnétophone synchronisé, projections fixes + commentaires sur magnétophone synchronisé Projecteur sonore SILMA-SONIK 8 mm avec ZOOM ~~2.245 F~~ Prix PP 1 796 F.

EN DÉCEMBRE...

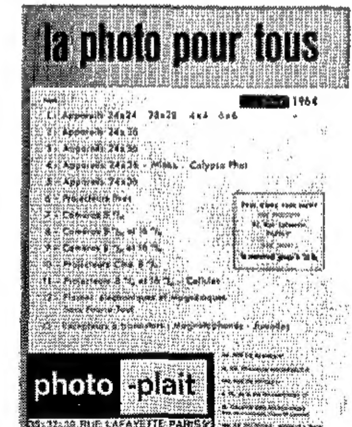
ouvert tous les jours de 9 h 30 à 19 h sans interruption, tous les lundis de décembre de 13 h à 19 h, tous les mercredis de 9 h 30 à 21 h

la photo pour tous

pub / p. boisseau



La photo pour tous, guide de l'actualité, photo-cinéma, radio, télévision, disque, publiera dans son numéro spécial "Sélection de Noël" la liste complète des prix "cadeaux" (plusieurs centaines d'articles) qui vous sera adressée sur simple demande (Bon ci-dessous).



CATALOGUE GÉNÉRAL (300 pages) FRANCO 3 F

photo-plait

35-37-39 RUE LAFAYETTE - PARIS 9e

LA PHOTO POUR TOUS, panorama de l'actualité photo-ciné gratuit sur demande.
NOM ______
ADRESSE ______

Imperiti enim judicant, et qui frequenter in hoc ipsum fallendi sunt, ne errent.

(Ce sont des ignorants qui jugent et il faut souvent les tromper, pour les empêcher de tomber dans l'erreur.)
Quintilien, Institution oratoire.



Jeanne Moreau dans Mata-Hari de Jean-Louis Richard.

Fabrice Rouleau et Emmanuelle Riva dans Thomas l'imposteur, de Georges Franju



N° 161-162 - JANVIER 1965

cahiers du CINEMA

CAHIERS DU CINÉMA, Revue mensuelle de Cinéma

Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e - 359-52-80

Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - 225-93-34

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Paris-Presse)	Robert Benayoun (Le Nouvel Observateur)	Jean-Louis Bory (Arts)	Albert Cervoni (France-Nouvelle)	Jean Collet (Télérama)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jean Douchet (Cahiers)	Jean-André Fieschi (Cahiers)	Jacques Rivette (Cahiers)	Georges Sadoul (Lettres Françaises)
Le Désert *rouge* (M. Antonioni)	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★	★★★★	★★★★	★★★
Les Cheyennes (J. Ford)	★★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★	★★★	★★
La Passagère (A. Munk)	★★★	★★	★★★★	★★★	★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★
La Nuit de l'iguane (J. Huston)	★★	★★★	★★	★★★	★★	★★★		★★★	★★★	
Marnie (A. Hitchcock)	★★★	●	●	★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	●
***The* Patsy** (*J. Lewis*)	★	★★★★	★	★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★	★★	★
La Femme du sable (H. Teshigahara)	★★★	★★★	★★★★	★★	★★	★		★★	★★	★★
A bout portant (D. Siegel)	★★	★★★	★★	★★★		★	★★	★	★	★
Rio Conchos (G. Douglas)	★★	★	★★★			★★	★★	★★	★★	●
Le Don paisible (S. Guerassimov)	★		★★	★		★★	★	★	★★	★
Lucky Jo (*M. Deville*)	★	★★	★★★	★	★	●	★★	●		★
Hamlet (G. Kozintsev)	★★	★★	●	★★		●		●		★★
Le Tigre aime la chair fraîche (C. Chabrol)	●	★	●		●	★★★	★★	★★	★★	●
Prête-moi ton mari (D. Swift)	●					★★			★	
Liaisons douteuses (R. Thiele)	★	★★	★★			●				●
Un monsieur de compagnie (P. de Broca)	★	★★	★	★	★	●	★	●	●	★
Les Séducteurs (R. Levy)	●	★	★						★	
Fantômas (A. Hunebelle)	●	★★	●					●		★
Cinq pistolets roses (J. Lopez-Portillo)	●	●		★★					●	
Les Sept voleurs de Chicago (G. Douglas)	★	●				●				
La Ronde (R. Vadim)	★	●	●	★	●	●	●	●	★	●
La Grande Frousse (J.-P. Mocky)	★	●	●	★	●		●	●		●
Comment épouser un premier... (Boisrond)	★	●	●		●		●			●
Et vint le *jour* de *vengeance* (*Zinnemann*)	●	●	●	★	●	●		●		
Patate (R. Thomas)	●	●	●			●		●		●

le cahier des autres

Jonathan Gili consacre dans *Trailer* une étude aux six plus mauvais metteurs en scène du cinéma britannique. Etant donné la concurrence, sa sélection a dû être difficile. Il s'est arrêté aux noms d'Henry Cass, Desmond Davis, Basil Dearden, Lewis Gilbert, Philip Leacock et Tony Richardson. Voici les lignes qu'il consacre au réalisateur de *Tom Jones* : « *Tony Richardson est le metteur en scène anglais qui a la réputation la plus imméritée. Il est difficile de comprendre comment son mauvais pillage des techniques des autres metteurs en scène a pu passer pendant aussi longtemps pour un style personnel. Mais le démarquage confus et hasardeux des trucs techniques au détriment de la direction d'acteurs et du scénario n'est pas sa seule erreur. Il ne sait pas dominer sa matière et il semble tout à fait incapable de faire une synthèse de tous ses personnages et de toutes ses situations dramatiques : cela était particulièrement net dans sa lamentable mise en scène théâtrale de « La Mouette ». Le spectacle ne réussit pas à naître malgré l'excellence de la pièce, le talent des interprètes et la beauté des décors. Un autre exemple fut le désastreux « Othello » qu'il produisit en 1959 avec une distribution qui comprenait Paul Robeson, Mary Ure, Sam Wanamaker, Albert Finney, Peter Woodthorpe et Angela Baddeley. Ils jouèrent tous comme dans n'importe quelle production shakespearienne, à l'exception de Sam Wanamaker qui, dans le rôle de Iago, semblait jouer dans une pièce complètement différente, une sorte d'« Othello » des bas-fonds new-yorkais. En d'autres termes, chacun parlait en vers blancs sauf Iago qui soliloquait en fragments de prose disloquée. C'est cette même inconsistance de l'interprétation qui fut la marque de la plus récente production de Richardson, « Semi-detached », avec Laurence Olivier, etc. Tous jouaient dans le même style tandis que Patsy Rowlands, qui interprétait le rôle de la femme mariée, jouait comme si elle était sur la scène d'un music-hall. Tous ces contresens peuvent être portés au passif du metteur en scène plutôt qu'aux différents acteurs : on retrouve la même faute dans ses films. Dans* Un goût de miel, *Rita Tushingham et Murray Melvin font de touchantes créations, mais notre sympathie à leur endroit s'effondre parce qu'on les a fait évoluer dans un monde totalement irréel, peuplé de hideuses caricatures. Ceci est plus apparent encore dans* The Loneliness of the Long-distance Runner *parce que ce film souffre de la comparaison avec* Les Quatre cents coups *de Truffaut. Dans ce dernier film on peut partager les difficultés de Jean-Pierre Léaud parce que les adultes qu'il côtoie, quoique peints avec humour, sont des êtres humains vraisemblables ; mais on ne peut partager les difficultés de Courtenay, malgré tout son talent, parce que Richardson, en se contentant, pour les personnages secondaires, de remarques piquantes, n'a réussi qu'à créer des êtres d'un type ennuyeux et caricatural. C'est aussi en partie parce que Richardson n'a aucun don pour la comédie — il outre tout, exactement comme il exagère dès qu'il tente d'être sérieux. Même les idées vraiment bonnes qu'on peut trouver parfois dans ses films, par exemple l'érotique séquence du repas dans* Tom Jones, *sont toujours entachées par quelque chose d'outré.* Tom Jones *lui-même, dont l'amateurisme a été universellement considéré comme de l'exubérance, est une série de farces alignées par un homme qui n'a, apparemment, pas le moindre sens de l'humour.* »

Deux perles, en passant : « Hallelujah les Collines, film de King Vidor » (*L'Officiel des Spectacles*), et, plus subtilement : « Hamlet, *de Grigori Kozintsev : le drame de Shakespeare d'après le texte de Boris Pasternak...* »

Un remarquable coup d'envoi : celui du cinéma dans *le Nouvel (France) Observateur.* D'un seul coup, cet hebdomadaire qui traînait la patte et s'essoufflait à suivre de loin l'agilité du cinéma, prend désormais celui-ci de vitesse au point qu'il se pourrait bien qu'il lui imposât bientôt son rythme... Dans le n° 1 de cette (elle aussi) nouvelle manière, des « semi-interviewes » de Gance, Clouzot et Daquin ; dans le 2, Astruc et Rozier qui se contredisent un peu ; et dans le 3, deux petits chefs-d'œuvre : les confessions d'Anna Karina (sur J.-L. G. et le cinéma), et les méditations d'Eddie Constantine sur l'inutilité des vieux cinéastes et la nécessité des très jeunes... Interviewes à demi puisque prises sur le vif et très vivement récrites par Michel Cournot. Mais laissons-le parler de la nouvelle rubrique cinématographique du *Nouvel Observateur,* qu'il dirige : « *L'art du cinéma et le* Nouvel Observateur *sont à tu et à toi. Ils n'ont rien à se cacher, aucune précaution à prendre. Cette rubrique va donc être un champ de bataille et une cour de récréation, où, par respect de l'amitié, la plupart des coups seront permis. Les beaux oiseaux du cinéma, nous allons les tenir à l'œil. Ils sont devenus effrontés. S'ils ont la caméra quelquefois déficiente, ils sont de plus en plus habiles à l'interview. Comme journalistes, ils sont champions. Ici aussi, ils viendront faire l'article. Le bon article. Mais ce que nous voulons d'abord, c'est qu'ils nous fassent de bons films. Au* Nouvel Observateur, *les travailleurs du cinéma ne viendront pas discourir pour vendre leurs films : ils viendront bagarrer ferme pour pouvoir en faire de meilleurs. Invitons tout le monde, et surtout les affreux : ceux qui détiennent le fric et ne veulent pas le lâcher, les jésuites de la pré-censure, les cartomanciennes de la production qui bousillent les scénarios, les grandes vedettes susceptibles qui bousillent les rôles, les barbouzes de la post-censure, les maîtres chanteurs de la distribution. Tous ces messieurs sont humains, ils sont aussi dans la mélasse, ils ont leur mot à dire. Ils le diront ici. Nous, on fera de notre mieux. On veut simplement chercher des solutions...* » Bon vent. Il était temps que s'intensifie le combat pour un meilleur cinéma et pour une meilleure connaissance des problèmes du cinéma.

Jean WAGNER.

le cahier des lecteurs

Courrier sans presse

Une lettre déjà ancienne, exactement du 2 octobre 1964 :

A propos de la récente (!) « Petite correspondance », je voudrais assurer Jean Narboni de mon total accord. Les lecteurs auxquels il répondait étaient assez représentatifs d'un état d'esprit que j'ai eu l'occasion de déplorer d'une part (côté Comte) à la Cinémathèque (lors d'un récent passage à Paris), d'autre part (côté Languepin) dans de nombreux ciné-clubs. Mais la meilleure réponse aux amateurs de cinéma souvent plus agressivement idiots que ceux des autres arts, c'est encore votre revue qui la fournit mensuellement à chaque page, en particulier depuis environ un an.

C'est de cela surtout que je voulais vous féliciter ; d'une matière beaucoup plus copieuse que par le passé, d'une meilleure illustration, du remplacement d'écrivassiers (Beylie...) par une nouvelle équipe qui semble bien soudée et paraît consciente du fait que c'est le jeune cinéma français qu'il s'agit d'imposer aujourd'hui comme il y a dix ans le cinéma américain, maintenant reconnu. Je suis heureux de voir une revue que je n'ai pas cessé de lire depuis sa création poursuivre depuis un an l'œuvre jadis entreprise et se hisser à un niveau jamais atteint quant à la forme et perdu quant au fond depuis le numéro 100 environ.

Une ombre toutefois pour finir. Je n'ai rien contre les articles difficiles (Comolli), mais je déplore la publication du texte d'André Téchiné sur *La Vie à l'envers,* film dont on a généralement exagéré l'importance. A ce propos, une question : j'ai cru reconnaître dans cet article la clarté, la profondeur de pensée, le style cristallin de l'auteur du premier texte publié sur *Le Cardinal.* Ces noms différents ne cacheraient-ils pas une seule et même personne ? Mais ce ne sont là que broutilles. Croyez donc en toute ma gratitude et en ma totale approbation.

Pierre BRUNET,
Montceau-les-Mines (Saône-et-Loire).

Réponse à la question : non.

Avertissements

Voici donc ces nouveaux *Cahiers du Cinéma*... Pour le moment, je dis : bien. Mais, je vous en prie, que les *Cahiers* ne tombent pas dans le commercial, que les *Cahiers* ne deviennent pas le journal des « copains »... Il faut que les *Cahiers* continuent leur politique des auteurs, leur doctrine.

De toute façon, nous — attachés depuis longtemps aux *Cahiers* — si nous constatons le moindre changement de politique, si nous constatons que les *Cahiers* deviennent un *Cinémonde* de luxe... nous ne lirons plus les *Cahiers* et à ce moment on pourra vraiment dire que les *Cahiers* sont morts... « Un changement d'adresse n'est pas un changement de doctrine », nous dit Jacques Doniol-Valcroze : nous l'espérons... Mais nous vous attendons au virage... L'avenir de votre revue est entre vos mains, ou plutôt entre les mains de Daniel Filipacchi : surtout qu'il ne cherche pas à faire une critique à bon marché...

Sur ces considérations pessimistes jetons une lueur d'espoir : « Vivent les *Cahiers!* — mais aussi, vivent les lecteurs des *Cahiers!* »

P. N. et un groupe de cinéphiles de la Faculté de Droit de Paris.

P.-S. — Nous aimerions que cette lettre soit publiée au *Cahier des lecteurs* — ou tout au moins son esprit — et que vous y répondiez avec précision, pour mettre les choses au point une fois pour toutes...

Les promesses, professions de foi et grandes déclarations auraient, avouez-le, quelque chose de bien ridicule. La suite des Cahiers *saura prouver, sans commentaires, la continuité de notre politique. Simplement, un numéro a déjà paru que vous avez lu, dont vous vous déclarez satisfaits, et pourtant votre lettre paraît gagnée peu à peu par l'inquiétude, au point de se terminer presque, vous l'écrivez vous-mêmes, sur des « considérations pessimistes ». Il y a là quelque chose de troublant. Rendez-vous donc au « virage ». En ce qui concerne le double souhait final, vous savez (« Cahier des lecteurs » n° 160) qu'il est également nôtre.*

Pourquoi pas ?

Votre nouvelle présentation m'a surpris. Votre mise en page, que rehaussent des documents photographiques de grande valeur, fait de ces nouveaux *Cahiers* une revue dans laquelle l'art de la critique n'est pas préféré à celui du journalisme.

Je crois que je ne suis pas le seul à penser que vous devez rester un instrument de combat. Si le commerce sert votre mission, vos lecteurs n'en seront que plus satisfaits. Mais ils ne vous pardonneraient pas les compositions douteuses et les soumissions silencieuses. Nous avons confiance...

Michel SANDRAS,
82 bis, rue de Condé, Lille.

Critique constructive

Nous avons gardé pour la fin, parmi les lettres concernant le numéro nouvelle forme *(mieux que « formule », qui impliquerait changement profond d'éléments composants et mode d'action nouveau), celle qui nous paraît la plus représentative : exhaustive, drôle, efficace, sereine surtout, posant le passé et l'avenir comme objets de connaissance, non comme lieux de nostalgie ou de terreur :*

Voici quelques réflexions, en vrac, sur la nouvelle formule des *Cahiers* : le premier mouvement de surprise passé, et une fois la petite déception de rigueur (purement sentimentale) dépassée, je dois vous avouer que je ne m'attendais guère à une si *belle* revue, tout à fait surprenante dans la presse cinématographique française (où les records de laideur et de sottise sont largement battus par le hideux *Cinéma* etc.). Néanmoins :

1° Je déplore la minceur de la nouvelle couverture. Mon numéro est déjà tout froissé, ce qui m'oblige à en acheter un autre (peut-être est-ce un savant calcul de votre part).

2° Qui sont Roger Thérond, Jean-Louis Ginibre, Jean Hohman ? Leur présence au comité de rédaction est-elle purement administrative, ou bien ces messieurs influeront-ils sur la « ligne générale » ?

3° La publicité de « Jazz Magazine » est malencontreuse en quatrième page, et surtout le pointillé qu'on nous invite à y détacher, ce qui priverait le sommaire, au recto, du conseil de rédaction, amputation dont vous mesurez par vous-mêmes la gravité !

4° Le « Conseil des Dix » en tête, bravo ! *C'est ce qu'on regarde* tout d'abord dans les *Cahiers.* Mais pourquoi avoir supprimé les barres de séparation qui en rendaient la lecture plus aisée ?

5° Les filmographies ne sont pas le point fort des *Cahiers* : quitte à en publier, publiez-les complètes, et indiquez les noms des personnages principaux des films, précision souvent fort utile à l'identification de certains acteurs.

6° Les textes des entretiens Antonioni et Hawks sont un peu trop tassés : ayez pitié des myopes que la conjonction des salles obscures et du déchiffrage de certains passages de votre revue menace de cécité.

7° La lettre des U.S.A., dans un numéro par ailleurs rédactionnellement sérieux, détonne par un pathos qui semble le pur pastiche de ce ton *Cahiers* qui vous est si souvent reproché. Attention !

8° Les critiques sur trois colonnes, et les photos lilliputiennes qui nécessitent une loupe, nuisent aux textes, ce qui est dommage. Et ne pouvez-vous pas séparer critiques et notes ? D'autre part, vous êtes bien en retard pour parler de certains films...

Voilà. Dites-vous bien que je ne vous fais pas tous les compliments que j'aurais à vous faire : vous en rougiriez. Et pour conclure, quelques souhaits :

1° Publiez plus d'article généraux sur les grands cinéastes, sans cela vous risquez de tomber dans la pure information. Bravo pour Feuillade et Hawks, mais continuez.

2° Il n'y a pas assez de notes. Il me semble nécessaire que vous vous expliquiez sur certains films (même mineurs) autrement qu'en vous réfugiant derrière des calembours (pas toujours fameux) dans la « Liste des Films ».

3° J'aimerais lire plus souvent Labarthe, Ollier, Rivette et quelques autres paresseux.

4° A l'heure où le jeune cinéma se convertit au petit écran, il est nécessaire de reprendre la rubrique TV, et de la développer. D'autre part, vous ne devriez pas ignorer des gens comme Bringuier-Knapp, Mitrani, Krier, Drot, etc.

Bien sympathiquement à vous, jeunes gens...

Dr Jean-Claude PAGES,
17, rue Germain-Pilon, Paris.

En ce qui concerne le premier point, la minceur de la couverture, notre lecteur, nous l'espérons, est déjà pleinement rassuré.

Le chapitre deux est le seul où l'on pourrait relever un léger tremblement dans l'exégèse, par ailleurs remarquable de sûreté, nous l'avons dit, de notre docte lecteur. Celui-ci cite trois noms qui lui sont inconnus, mais la deuxième partie du paragraphe implique un certain jugement à priori, à savoir que l'« influence » des trois personnes en question ne saurait être souhaitable. Pourquoi décréter cela de gens que notre lecteur avoue ne pas connaître ? Par ailleurs, Jean Hohman est administrateur de la revue, Roger Thérond rédacteur en chef de « Paris-Match » (il écrivait dans « l'Ecran Français »), Jean-Louis Ginibre, rédacteur en chef de « Jazz Magazine », auteur il y a quelques années d'un article intitulé « Jazz et Cinéma » qu'il pourrait fort bien compléter un de ces jours par un « Cinéma et Jazz ».

Pour la plupart des autres points, il va sans dire que ce « premier » numéro ne saurait être l'archétype et l'image définitivement fixée des Cahiers *à venir : clarté, mise en page aérée, études générales sur les metteurs en scène, informations complètes, relations plus poussées avec les autres arts (dont la TV) sont, autant que les souhaits de nos lecteurs, les buts que nous nous proposons.*

Errata

Je ne veux pas être le dernier à vous féliciter d'avoir signalé à vos lecteurs que je m'étais *trompé de date* au sujet de la première sortie du film *Le Temps s'est arrêté.*

La moindre équité, pourtant, exigeait un amendement au texte de M. Wagner, car je me suis excusé auprès de mes lecteurs, dans *un post-scriptum* paru le 7 octobre, d'avoir fait exagérément confiance au périodique spécialisé — *généralement très sûr* — qui avait diffusé ladite erreur.

La faute une fois reconnue, veuillez admettre qu'elle n'appelle de ma part aucune « révision déchirante ». J'avais écrit : « La courbe d'intérêt décline encore. » (Il reste que « la courbe d'intérêt décline » (entre le film 2 et le film 3), et que l'on peut maintenir que « cette remarque est fréquente » en matière de nouveau cinéma.

Croyez, cher Doniol-Valcroze, à ma pourtant sereine amitié. — Louis CHAUVET.

Signalons enfin, dans notre dernier numéro, quelques fautes d'impression dont nos lecteurs, qui les ont sans doute déjà relevées, voudront bien nous excuser (un changement d'imprimerie n'est pas...) :

Dans l'entretien Antonioni, il y a une ligne de trop, la sixième de la première question de Godard. Il faut lire : « ...mais qui, pour vous, est au contraire quelque chose de plus plein et de plus complet : c'est un film sur le monde total, et pas seulement sur le monde d'aujourd'hui... »

D'autre part, la berceuse que chantait Jerry Lewis enfant s'intitule : « Buddy could you spare a dime ? » et non « Body »... (entretien Lewis par Feinstein).

Une omission : la photographie de Buster Keaton (page 70) est d'Alain Resnais (ce que celui-ci, en nous donnant cette photo, avait, trop modestement, oublié de nous dire).

Enfin, dans le Cahier des Lecteurs, *il faut lire (lettre de J.-D. Merrals) :* Cahiers *n° 159 et non pas 178. Ne confondons pas optimisme et anticipation.* — Jean NARBONI.

D'une lettre de René Clair, adressée à Jacques Rivette :

« On a porté à ma connaissance une note parue dans votre revue et qui est signée de vous. Dans cette note, consacrée à un film édité par Mlle Maud Linder, vous me prêtez, à l'égard de Ch. Chaplin, des sentiments qui sont à l'opposé des miens. En effet, il n'existe aucun écrit ou aucune déclaration émanant de moi qui puisse inspirer le plus léger doute sur l'admiration et l'attachement que je porte à Chaplin. En outre, puisque vous faites allusion à un différend dont on a beaucoup parlé, il me faut bien vous rappeler ou vous apprendre que c'est mon refus obstiné de participer au procès engagé par la société productrice de *A nous la liberté* qui a empêché que cette affaire ne nuise gravement à la carrière de *Modern Times.* Je croyais que cela n'était pas ignoré de quiconque connaît l'histoire du cinéma. »

En effet : un des périls de la polémique, c'est justement cette fausse mémoire, venant au secours de l'humeur du moment, qu'elle procure ; ne reste plus ensuite qu'à reconnaître son erreur — et, l'œil froid, ne plus soi-même comprendre grand-chose à cette « fureur sacrée » d'une soirée... Je crois, par ailleurs, que les Cahiers *se doivent, dans un proche avenir, de revenir plus sereinement sur le « cas René Clair » : la querelle de générations dont il fut l'objet a perdu beaucoup de son acuité ; le cinéaste, indiscutablement, demeure, quels que puissent être les jugements de l'actualité. A poursuivre, donc...* — J. R.

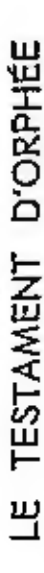
Pièces pour un procès

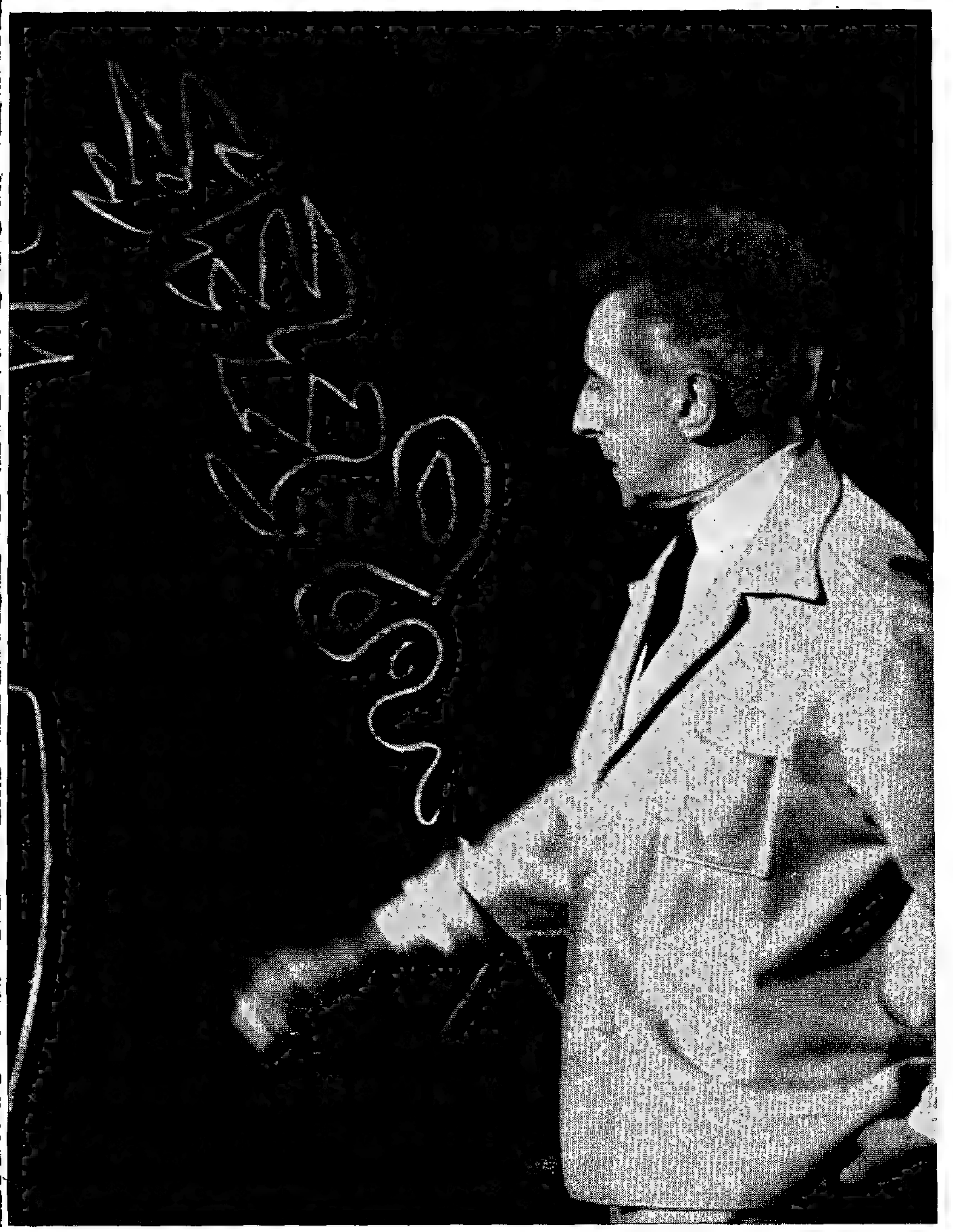
Il nous paraît vain de prôner dans l'abstrait un meilleur cinéma, si le nôtre reste en panne. Mais nul combat ne saurait être mené sans connaissance des problèmes, sans mise au point précise sur les obstacles. Nul ne l'ignore, le cinéma français (comme les autres) est industrie. Commerce aussi. C'est-à-dire que des lois, des conventions, des coutumes le régissent; dans une très officielle semi-clandestinité, des commissions contrôlent, agréent, refusent. Ces tractations président aux destinées du cinéma français; le public les ignore. Elles n'en sont pas moins décisives à la naissance ou à l'avortement des œuvres. Nous soumettons au lecteur ce dossier pratique du cinéma français.

Sans doute n'est-il pas complet, ni définitif : ce n'est pas un Livre Blanc. Bien des lacunes subsistent, tous les éclaircissements ne sont pas donnés d'un coup, et comment pourrait-il en être autrement à propos d'un domaine où la confusion est de règle, l'ambiguïté de principe, la fuite de droit ? Aussi bien n'allons-nous pas classer cette affaire, clore cette enquête. Des textes importants, parvenus trop tard, seront publiés dans notre prochain numéro, ainsi que les premiers commentaires, critiques, observations, compléments d'information que nous recevrons, ou que nous ferons de nous-mêmes. Bref, cet ensemble est, plus que tout autre, à suivre. Cahiers du Cinéma.

Préface au cinéma maudit

par Jean Cocteau





Ce texte servit d'introduction au Festival du film maudit, Biarritz, 1949, que présidait Jean Cocteau. Ce festival n'a pas fait long feu. Or, les films n'ont pas cessé d'être maudits; et il nous a paru que telle, peut-être, aurait été la réponse de Cocteau cinéaste à notre enquête d'aujourd'hui.

Il importe de nous expliquer sur le sens exact du terme « maudit » employé dans le domaine du cinématographe.

Le terme « poètes maudits » est de Mallarmé. Il désigne les poètes dont l'œuvre déborde les cadres normaux et dépasse la ligne au-dessous de laquelle s'expriment les poètes médiocres. Ces poètes maudits échappent à l'analyse et les juges préfèrent les condamner d'office. Il en résulte qu'ils ne profitent plus des avantages de ce qui reste *visible*, qu'ils deviennent en quelque sorte *invisibles*, sauf à ceux dont l'œil regarde loin et aime à scruter les douces lumières insolentes et profondes.

L'invisibilité que Mallarmé baptise malédiction se produit, en outre, dès qu'un homme cherche à contredire une mode, fût-elle d'extrême pointe. C'est alors que l'invisibilité devient parfaite puisqu'elle ne saurait plus bénéficier du prestige des énigmes. Après une longue époque d'énigmes, il arrive que l'audace se présente sous les auspices de la simplicité. Voilà une grande minute de solitude. Car ni les simples, ni les intellectuels ne la reconnaissent.

Il nous a semblé urgent de signaler le problème où s'embourbe le cinématographe. N'est-il pas le seul art qui ne puisse, qui ne doive attendre et que les sommes qu'il coûte obligent à une réussite immédiate ? Or, pour certaines âmes, de moins en moins rares, le cinématographe est un moyen admirable de donner corps à des rêves individuels, de permettre à un grand nombre de personnes de participer à des choses secrètes, d'expulser et d'orchestrer de la solitude. Il est bien entendu que par rêves je n'entends pas rêves du sommeil, mais spectacles qui s'organisent dans la nuit de l'homme et que le cinématographe projette en pleine lumière. La nuit des salles devient alors semblable à celle du corps humain où une foule d'individus rêveraient ensemble le même rêve. Une minorité non pensante ou mal pensante et possédant les ressources qui permettent de devenir une majorité a pris l'affaire en main, dès l'origine, ou presque. Une minorité pensante la dérange. Son rêve, à elle, est de détruire cette *minorité pensante* et de la rendre inoffensive. Elle a décidé qu'elle connaissait le public et qu'elle savait ce qu'il lui faut. Comme elle juge le public à sa mesure, elle le mésestime. Elle décrète que le cinématographe étant une entreprise populaire et le peuple étant bête, il est capital de ne pas lui demander le moindre effort. Ces riches minoritaires se trompent. Le peuple est beaucoup plus près de la minorité pensante que de la leur. Chaque minute le prouve et augmente leur débâcle ; mais, comme ils ne veulent pas se résoudre au risque, ils refusent d'en comprendre les motifs et déclarent que l'industrie cinématographique est en baisse, qu'elle menace de faire faillite.

La faute est d'avoir considéré le cinématographe sous le seul angle industriel. Le cinématographe est une machine, mais ce qu'elle fabrique ne saurait se vendre selon les méthodes de vente du textile. Si les producteurs avaient eu la malice de mettre leurs bonnes bouteilles en cave, ils s'apercevraient que leurs triomphes sont morts et que certains de leurs navets (ce qu'ils considéraient comme tels) peuvent rapporter des fortunes. L'échec préalable (considéré comme définitif au cinématographe) est l'honneur des chefs-d'œuvre. Qu'on ne s'y trompe pas, l'échec n'est pas obligatoire. Un succès de malentendu peut donner le change. C'est ainsi que les films de Charles Chaplin, véritables drames de Kafka, s'imposèrent par le fou rire et qu'il arrive qu'on les accuse de n'être plus si drôles alors qu'ils prennent leur véritable place, parce que le dramatique y prime le comique. C'est en vertu de cette découverte que la *minorité non pensante* condamne un chef-d'œuvre où Chaplin se résume : *Monsieur Verdoux*. Les merveilleux films d'Harry Langdon étaient du même ordre. On ne les a pas trouvés drôles, bien entendu. Ils ont ruiné leurs producteurs et leur auteur. Ce sont des films *maudits* par excellence. *Peter Ibbetson*, *La Force des ténèbres*, *Les Rapaces*, autant de chefs-d'œuvre enterrés vifs.

Le moment est venu de leur rendre hommage et de sonner l'alarme. Le cinématographe se doit d'afficher ses titres de noblesse et de vaincre un esclavagisme dont tant d'hommes courageux tâchent de s'affranchir. Un art inaccessible aux jeunes ne sera jamais un art.

On me répondra par des chiffres.

Je répondrai par des chiffres. La crainte du risque ruine les producteurs. On ferme la porte aux surprises. Les meilleurs films surgissent dans la *difficulté*. C'est à leurs pires moments que la Russie, l'Allemagne, l'Italie, ont brillé sur les écrans du monde. Dès que les pays se relèvent (s'enrichissent), le niveau des films baisse. D'autant mieux que la minorité dont je parle, trouve ces films de mauvaise propagande et retombe dans les erreurs.

Il n'y a pas de production cinématographique. C'est une farce. Pas plus que de production littéraire, picturale ou musicale. Il n'y a pas d'années de bons films comme il y a des années de bons vins. Le beau film est un accident, un croc-en-jambe au dogme et ce sont quelques-uns des films qui méprisent les règles, de ces films hérétiques, de ces films *maudits* dont la cinémathèque française est le trésor, que nous prétendons défendre. — Jean COCTEAU.



Qui ? Pourquoi ? Comment ?

Pour cette enquête, laissant de côté nos « partis pris », c'est à tous les cinéastes français de quelque importance, et représentant les diverses orientations de leur art (ou leur industrie), que nous nous sommes adressés ; nous remercions nos correspondants de l'avoir ainsi compris. On verra que ce questionnaire ouvrait sur l'ensemble (ou quasi) des problèmes actuels de notre cinéma ; des divergences, prévues, voire provoquées par nos questions (cf. article 5), apparaissent sur certains points. Bien moins importantes cependant que nous aurions pu le supposer. Les points de convergence sont, au contraire, nombreux et frappants. Est-il donc temps de réunir, comme le suggère Louis Daquin, nos Etats généraux ? Ce n'est pas le lieu d'en décider ; mais peut-être pourra-t-on voir, dans ce dossier, les Cahiers de doléances du Cinéma Français.

questionnaire

1 Que faites-vous actuellement, ou quels sont vos projets immédiats ? Si vous préparez un film, quelles en sont les conditions de production ?

2 Etes-vous satisfait des conditions de production de votre (ou de vos) derniers films ? Pourquoi ? Sinon, pourquoi ?

3 Que pensez-vous de la façon dont vos films en particulier, et les films français en général, sont distribués et exploités ?

4 Que pensez-vous, dans son ensemble, de l'actuel système de production, lié aux avances tant des distributeurs que de la Commission du Centre ? Quelle a été votre expérience personnelle de cette Commission ?

5 Que pensez-vous des décrets récents (et des décisions annoncées) sur l'équipe minimum et les cartes professionnelles ?

6 Quel est votre projet le plus cher ? Espérez-vous le réaliser dans un proche avenir, et dans quelles conditions de production-distribution ? Sinon, pourquoi ?

7 Que pensez-vous de l'avenir immédiat, et moins immédiat, du cinéma français ? Etes-vous optimiste, pessimiste, ou attentiste ?

jean-gabriel albicocco

1 Je me bats, et c'est bien le mot, pour mener à bien la production d'un film qui me tient à cœur. Je veux dire qu'il s'agit là d'intentions très personnelles et sans compromis. C'est pour cela que je me bats d'ailleurs. Je tournerai donc au mois de février ce film intitulé *Joana Maluca*, ce qui veut dire *Jeanne la folle*. L'adaptation et les dialogues sont de Pierre Pelegri (nous avons fait *La Fille aux yeux d'or* ensemble), et nous avons la collaboration du réalisateur brésilien Ruy Guerra qui, participant à cette adaptation, assure une certaine authenticité brésilienne à cette histoire inspirée d'une nouvelle d'Oswaldo Orico. Ruy Guerra traduit les dialogues de Pelegri (à noter que le dernier film de Ruy Guerra était inspiré d'un scénario de Pierre Pelegri : *Os Fuzis* [*Les Fusils*], primé à Berlin). Nous avons aussi la collaboration de Vinicius De Moraès et du guitariste brésilien Baden Powell pour la musique. Les acteurs sont des inconnus que nous avons trouvés parmi la jeunesse du pays, ils s'exprimeront en brésilien, comme il se doit.
Le tournage aura lieu en Amazonie.
Une grande partie de l'équipe est brésilienne, j'ai choisi de très jeunes techniciens qui seront encadrés par des français aussi jeunes qu'eux. Cela donnera au tournage une atmosphère que j'espère être aussi extraordinaire de passion que celle de la préparation.
Un jeune producteur brésilien, et moi-même, coproduisons cette affaire avec (en principe) Madeleine Films-Gilbert de Goldschmidt.

2 Non, en ce qui concerne mon dernier film, mais j'en suis le premier fautif. Je pouvais refuser de faire le film. J'ai, hélas ! commencé à faire des compromis sur mes véritables intentions ; très vite, ces compromis se sont avérés extrêmement dangereux et j'ai dû renoncer à faire le film que je voulais faire pour en réaliser un autre qui n'avait plus rien à voir avec l'œuvre initiale et aimée.

3 C'est aussi un problème de chance, de prestige pour ceux que l'on appelle « les grands » : ils disposent de possibilités, de choix, mais, d'une manière générale, on peut déplorer le manque d'imagination de ceux qui font ce métier. Ils vivent avec leurs petites idées qu'ils resservent continuellement, et s'étonnent des rendements... qui ne sont plus ceux d'autrefois.
Pour savoir la vérité sur un marché, n'importe quelle industrie sérieuse fait ce que l'on appelle une étude de marché... un budget conséquent pour la publicité... une véritable promotion. Allez parler de cela aux gens de cinéma et vous verrez !

4 Les avances distributeurs sont obtenues sur des garanties (acteurs à succès) ; comme il y a deux ou trois acteurs qui garantissent, va-t-on faire les cent films français avec eux ?...
Les avances du Centre dépendent d'une commission, c'est tout dire... elles dépendent d'un mouvement d'humeur... du prestige du moment, du succès du précédent film (même si le film est artistiquement mauvais...), de la caution financière du producteur, de tant de choses, que c'est devenu pour certains une loterie... et, pour d'autres, une combine. Personnellement, je n'ai rien à leur reprocher, je n'attends rien d'eux... c'est mon producteur qui attend. Pourtant, c'est ce qu'on a trouvé de mieux, je dois le reconnaître, et pour mes débuts j'ai été assez heureux avec elle, mais ce bonheur, je le dois à la qualité de mes producteurs (en ce qui concerne les avances...).

5 Je n'ai pas lu ces décrets, j'avais plus important à faire, trouver de l'argent et un bon script.
J'estime que chaque film possède des caractéristiques qui peuvent limiter ou agrandir une équipe. On doit donc se fier au maître d'œuvre. De tout temps, il y a eu des décrets et, ma foi, la nouvelle vague est passée outre ; alors, que penser des décrets et des cartes professionnelles ?

6 Le plus désiré ? Réussir enfin à tourner ce film que je prépare... Après *Le Rat d'Amérique*, engagé sur une mauvaise voie dans ce métier que je vénère, je me suis arrêté pour attendre la possibilité de faire quelque chose à moi, venant de moi, avec des gens que j'aime, que je respecte, que j'admire, et trouver tout cela à la fois, c'est long... Maintenant c'est là, au bout de ma main, alors je ne vis plus, je tremble que l'imprévu se présente et détruise cette possibilité tant recherchée. Pour cela, j'ai dû jouer les promoteurs d'affaires, payer les auteurs, les voyages d'études, convaincre des gens de payer, faire moi-même tous les travaux et, une fois cela fait, porter les résultats à un producteur qui a accepté du bout des lèvres (alors que je venais de faire son métier). Il a trouvé normal que j'emprunte de l'argent, que je trouve des financiers pour lui, que je paye l'étude de mon film au Brésil... Il aime le scénario... mais il ne veut pas prendre de risques... tout le problème était là... C'est le problème d'un cinéma qui meurt, c'est le nôtre.
Alors, vous vous doutez si ce projet est le plus cher ? ! (Les deux sens sont valables.)
Les conditions ne sont pas idéales, ne sont pas celles désirées, mais que puis-je répondre ? Je n'ai pas le choix, et l'avenir dépend de celui-là... il ne me reste que ma sincérité.
Je suis pourtant persuadé que le cinéma devra son avenir à ceux qui continueront ce travail de pionnier, solitaire, acharné, passionné, méprisant des institutions de productions, de distributions qui seront toujours à l'affût d'un bon film à acheter. Il arrivera un jour où le public reviendra à la réelle qualité et, ce jour-là, encore une fois, les solitaires auront aussi gain de cause...

7 Il est difficile de penser quelque chose d'un monde aussi disparate que celui du cinéma. L'individualisme, la mauvaise foi, le copinage y font la loi, on ne peut rien affirmer si l'on est solitaire. Du cinéma français, je ne sais que les difficultés que j'ai eues à essayer de faire les films que je désirais faire, et la facilité avec laquelle je pouvais faire des films que j'estime vulgaires et bêtes, pire même, encombrants et inutiles... Les films ont été faits, certains ont du succès et leur imbécillité n'a jamais été un obstacle. Alors, me suis-je vraiment trompé ? Le cinéma français joue un metteur en scène sur un film, et non pas sur les possibilités d'avenir qu'un homme, qui apprend chaque jour, peut avoir. Alors... croyez-vous que l'on puisse juger un métier qui est un véritable jeu de hasard ?
Je suis effaré des productions françaises, des films qui se tournent, il n'y a qu'à lire « La Cinématographie Française », et voir les projets et les gens qui tournent pour comprendre à quel point de médiocrité on est revenu... Dans un pays comme le Brésil, on vit à l'heure de la nouvelle vague, quelles têtes feront ces gens lorsqu'ils verront ce qui a suivi...
Tout le monde est fasciné par le gâteau télévision, c'est un autre métier, mais la panique des producteurs est telle qu'ils ne voient pas qu'en abandonnant le cinéma pour faire du fric avec la T.V., ils se coupent toutes possibilités de se reprendre quand ils reviendront au cinéma, une fois que la T.V. aura sa crise de films. La médiocrité de la télévision (je parle des films de télévision) n'est pas un encouragement.
Donc, tout dépend d'une certaine lucidité, de l'œuvre de producteurs, de réalisateurs solitaires qui sauront malgré tout continuer à faire un cinéma qui pourra réellement s'adapter à l'évolution des gens ; j'ai confiance, car je connais quelques-uns de ces solitaires, et leur valeur saura se faire connaître. ... Elle a déjà eu ses succès.
Le cinéma français n'a pas d'imagination, il copie et il copie mal, on prend des leçons d'Angleterre, d'Italie et d'Amérique, c'est triste... Quand un film comme *Banco à Bangkok* a du succès, c'est triste, car il aurait pu être un film intelligent avec les mêmes caractéristiques au départ ; là, ce n'est qu'une copie de *James Bond*... Pourtant, il a du succès, malgré sa bêtise. C'est un film indifférent dans le pire comme dans le meilleur. Alors, peut-être que la solution est là, être indifférent et attendre son tour. Prendre parti vous retombe toujours dessus la tête, il n'y a aucune sommité qui ait pu résister à cela...
Je ne peux donc avoir de réelle opinion sur l'avenir de mon métier, je serais obligé d'affirmer mes opinions, et cela n'a aucune importance... je ne peux même pas dire hélas !



marc allégret

1 Je prépare, avec Roger Stéphane, l'adaptation des « Faux-monnayeurs » d'André Gide. Le film sera entièrement tourné en décors naturels. J'espère avoir Coutard pour la photographie.

2 Il vaut mieux n'en pas parler.

3 Quand je suis entré dans ce métier, j'avais sur la distribution des idées très arrêtées. La question est maintenant très complexe, et je ne me sens pas la compétence nécessaire pour en parler.

4 Il y a d'un côté des financiers et des commerçants qui veulent assurer la rentabilité des films en prenant des vedettes, même si elles ne conviennent pas au sujet.
D'un autre côté, il y a des metteurs en scène qui veulent faire le meilleur film possible — et pensent que c'est la seule façon d'assurer une bonne rentabilité.
Il faut essayer de faire coïncider les deux points de vue.

Je n'ai pas d'expérience personnelle avec la commission d'avances du Centre. Mais il est certain que sans elle la plupart des films de qualité n'auraient pu être réalisés.

5 Les décrets sur l'équipe minimum sont des mesures rétrogrades. La composition de l'équipe technique doit être fonction du sujet et du volume du film. Des contraintes d'équipe minimum risquent de rendre impossible la réalisation de films produits d'une façon indépendante. Une équipe nombreuse ne se justifie pas avec le développement des techniques modernes. Elle est au contraire une gêne dans les prises de vues en décor naturel, en raison de l'exiguïté des lieux.

6 J'espère pouvoir entreprendre la réalisation des *Faux-monnayeurs* à la fin du printemps prochain.
La distribution est un problème qui regarde mon producteur, Pierre Braunberger, qui vous donnera des précisions à ce sujet.

7 Tant qu'il y aura des salles de spectacle, on arrivera à faire des films. Le problème sera toujours de faire coïncider le prix de revient et la rentabilité.

Marc Allégret.

rené allio

1 Je travaille au montage de *La Vieille Dame indigne ;* pas de projet.

2 Il est très difficile de répondre sans nuances à cette question. Si je considère les difficultés actuelles de la profession et celles que l'on rencontre communément pour la réalisation d'un premier long métrage, avec des acteurs dont aucun ne représente pour les producteurs ou les distributeurs l'élément à priori de succès auprès du public, je suis satisfait d'avoir obtenu une avance du Centre et rencontré un producteur qui a voulu aider à la réalisation de ce film, tel qu'il était. Mais cette satisfaction n'est pas sans mélange.

3 Il me semble que le débat qui anime souvent les rencontres entre professionnels du cinéma, films chers ou films bon marché, cinéma avec les « moyens nécessaires » ou cinéma « de bouts de ficelles », ranime les vieilles querelles entre professionnels et « amateurs ». Querelles qui, au regard de l'objet produit (comme au regard de l'objet d'art), n'ont aucun sens.
C'est plutôt, du moins il me semble, du côté de la relation entre le consommateur et cet objet qu'il faudrait y regarder de plus près. Le produit cinématographique est vendu au public comme le savon en poudre, ou le bonbon à l'entracte. C'est-à-dire que l'on voudrait nous faire croire que c'est le goût du public qui commande dans le même temps qu'il est totalement conditionné par des procédés de vente qui n'impliquent bien sûr à aucun moment que ce goût soit exprimé, ou éveillé.
Je ne sous-entends dans cette réflexion aucune nostalgie de didactisme, ou d'activisme culturel. Mais comme je vois aujourd'hui que le livre transforme sa relation avec le lecteur (par le livre de poche), que le théâtre (par les systèmes d'abonnement, les tarifs populaires, l'amorce d'un dialogue) cherche, et trouve, un nouveau public, la manière dont est conçue l'exploitation du film (même au strict point de vue commercial) me semble un peu désuète.

4 La réponse à cette question découle en grande partie de la réponse précédente.
Sans faire le départ entre un cinéma commercial et un cinéma artistique, comme on le fait quelquefois tout à fait abusivement puisque ces deux notions n'ont rien à voir entre elles et ne sont pas du tout antagonistes, il faut, plus pratiquement, constater qu'il y a un cinéma qui fait courir plus de risques à la production et qu'on ne peut pas ne pas tenir compte de cet aspect des choses : ce cinéma tend aujourd'hui à disparaître, justement pour cette raison. Pourtant, au-delà des débats artistiques et esthétiques, même si son rapport avec le public est parfois difficile, il est professionnellement parlant le secteur le plus vivant, le cinéma en mouvement.
Peut-être appartiendrait-il à l'institution cinématographique dans son ensemble (réalisateurs, techniciens, auteurs, industriels, exploitants — et Etat, bien évidemment) de partager davantage, le plus possible, les risques avec les producteurs, pour rendre possible la réalisation de ces films à des prix qui permettent de les courir. Trois ou quatre films par an à petits budgets, c'est du bricolage. Quinze ou vingt, ce serait du *travail*, tout simplement, pour beaucoup de gens, acteurs, techniciens, industriels, exploitants. Les chances de « succès commerciaux » seraient augmentées, qui pourraient peut-être aussi revenir en *compensation des risques* de l'ensemble.
Il est possible que ce point de vue paraisse utopique, néophyte et naïf. Et le soit.

7 Finalement ce sont bien, aussi, les cinéastes qui peuvent influer sur l'avenir du cinéma français. L'attentisme serait assez absurde. L'optimisme et le pessimisme impliquent de toute façon une action. Mais faire quoi ? Il faut que les cinéastes en parlent entre eux.

René Allio

philippe arthuys

1 Je termine le montage de *La Cage de verre*, production franco-israélienne.

2 Oui et non.
Le film est le résultat de l'association de deux producteurs (un français : Télécinex - un israélien : Noyfilms) et d'une coopérative qui groupe les acteurs et les techniciens français, ainsi que l'auteur. La coopérative existe officiellement et les statuts sont déposés au C.N.C. qui assurera le contrôle de la répartition prévue à l'intérieur de la coopérative et entre la coopérative et le producteur français. Ceci limite bien évidemment les besoins d'argent liquide.
Je suis satisfait parce que :
a) Cette coopérative avait un esprit de troupe de théâtre plus que de cinéma : une entente et une coopération totales ;
b) L'argent pourrit tout ce qu'il touche ; ici, pas de risque. D'où une entente parfaite avec les techniciens israéliens. (Je me permets de faire remarquer discrètement que des Français à l'étranger sont d'une vanité et d'un orgueil... Bref, on a le gouvernement que l'on mérite.) D'où une entente parfaite entre nous ;
c) Surtout, nous étions libres. L'entente de cette coopérative s'était faite autour du scénario et chacun savait parfaitement le film qu'il était venu faire. Ici, pourtant, une nuance s'impose. Liberté, oui, mais celle du chauffeur d'autocar touristique qui peut prendre la route qu'il veut, mais qui doit conduire les clients où ils veulent aller et non la liberté du fils à papa en voiture de « sssport ». Pour le réalisateur-auteur, cela veut dire qu'il fallait repousser les critiques par des arguments, et pour les autres qu'il fallait appuyer leurs critiques par des arguments. En un mot, une démocratie avec maître d'œuvre. Croyez-moi, pour ce que je connais de l'expérience des autres, il est plus facile de se battre avec des gens qui veulent aller dans la même direction que vous qu'avec des distributeurs-financiers ou des producteurs quand vous n'êtes « personne » et que votre sujet ne repose sur aucun canon commercial, fût-ce à mèche mouillée.
D'ailleurs, la liberté, en art, c'est de pouvoir choisir ses contraintes, parce que finalement les contraintes sont nécessaires (pour moi).
Côté négatif, maintenant, car il y en a aussi :
a) Si l'argent pourrit tout ce qu'il touche, son absence se paye cher. Au stade de la préparation, parce qu'écrire et penser quand il faut en même temps penser à assurer la matérielle est une mauvaise contrainte (pas choisie du tout, du reste) ;
b) Parce que, dans mon cas particulier, les membres de la coopérative étaient payés un minimum tout de même, et que nous nous étions mis d'accord pour les bloquer le moins longtemps possible. Je dois signaler ici que, malgré un retard de trois mois, personne n'a « lâché », sauf un acteur.
Donc, peu de temps de tournage — aucune possibilité de dépassement parce que sans réserve financière et parce qu'il ne fallait pas commencer une telle expérience sans se mettre dans les conditions exactes de l'expérience (pour pouvoir recommencer à bon escient). Quatre semaines et trois jours ;
c) Si les coopératives sont un moyen de sauver les productions indépendantes, elles ne représentent en période capitaliste qu'un palliatif. Elles demandent une grande rigueur, une tête organisatrice compétente et dévouée (comme pour les secrétariats de syndicat, il y a peu de volontaires) et pas mal de santé.
Bilan : très positif.
Conclusion rapide : il faut des moyens pour la préparation et le lancement. Ce sont les deux seuls secteurs où ni le crédit, ni la participation des bonnes volontés ne sont efficaces.

3 J'en suis à mon premier long métrage, j'ai donc peu à dire sur ce sujet. Je rêve de moyens de distribution qui soient gérés par les professionnels eux-mêmes parce que je ne connais personne qui puisse

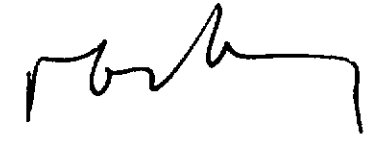
s'arroger le droit de décider de droit divin des possibilités commerciales d'un film dans une période aussi mouvante que la nôtre, et où tous les publics et non Le Public sont possibles. Il faudrait créer une caisse de compensation de publicité qui assure la même à tous les films, laissant les spectateurs la prolonger ou non. Supprimer la critique qui ne sert à rien. Exiger de la télévision — service d'Etat — un large soutien au cinéma (non en passant une séquence d'un film, ce qui ne peut que nuire, mais en permettant au public de savoir que tel film est visible et où, simplement).
Laisser le cinéma symphonique se casser les dents dans une monstrueuse compétition commerciale où plus rien de ce qui fait le cinéma que l'on peut aimer n'a d'importance et nous laisser les moyens de nous occuper du cinéma de chambre (le plus facile des deux n'est pas celui qu'on pense, comme en musique).

4 Je n'ai rien eu en matière d'avance sur recettes. A partir de quoi tout ce que je dirai sera interprété comme le reflet d'une jalousie maladive. Simplement, je citerai un exemple. *La Cage de verre* est une coproduction officielle franco-israélienne. Elle a obtenu toutes les autorisations de tournage, en France et en Israël. Le film de M. Calef n'a pas obtenu l'autorisation du gouvernement israélien, mais il a eu une confortable avance sur recettes. Comprenne qui pourra quand on sait que le C.N.C.F. demande, pour donner une avance sur recettes, que toutes les autorisations soient obtenues à l'étranger.
De toute façon, je pense qu'à la place de ce paternalisme de la main droite (solidement tenue par la droite main des pouvoirs publics), il vaudrait mieux substituer un organisme professionnel qui gérerait les produits des taxes pour les reconvertir en film (si vous voyez ce que je veux dire...).

5 Je n'aime pas les cartes... elles se perdent. Le soleil est à tout le monde. Je suis pour que chacun fasse le maximum d'expériences, mais pas pour les sanctions : diplômes, cartes, décorations...

6 Que tout change et que tout le monde fasse que tout change. Quand la société gérera le monde, elle gérera aussi le cinéma. Dans un proche avenir? Sûrement, sûrement, sûrement...

7 Il est entre nos mains.



jean aurel

1 Je viens de terminer *De l'amour*, un film influencé par Stendhal.

2 J'ai infiniment de respect et d'admiration pour les producteurs ; ils font de leur mieux un travail très difficile — produire un film actuellement est un véritable exploit quand on n'a pas une très grande vedette à l'affiche.

3 & 4 Un film moyen devrait être amorti dès qu'il a été vu en France par 250.000 spectateurs. Tant qu'il en sera autrement, tout le système de distribution, d'exploitation fonctionnera aussi mal que possible.

6 Je cherche un producteur qui a un peu d'argent.

7 Le cinéma a besoin de liberté et il me semble que les pouvoirs préfèrent de loin la servilité de la Télévision à la liberté même relative du cinéma. Donc l'avenir est sombre.

Jean Aurel

jacques baratier

1 Je prépare *L'Or du Duc*, portrait d'un personnage singulier, sorte de Don Quichotte, noble, pauvre et audacieux, qui sera incarné par Claude Rich ; Monique Tarbès jouera le rôle de sa femme. Ils ont dix enfants pour toute fortune. C'est une histoire morale et excentrique. Le producteur est Pierre Kalfon (*Dragées au poivre*).

2 J'ai produit moi-même deux de mes films, *Goha* et *La Poupée*, dans des conditions héroïques. Ce furent de mauvaises affaires (qui restent d'ailleurs d'excellents souvenirs).

3 & 4 Je suis à fond pour le système des avances, sans lequel il me paraît presque impossible d'entreprendre des films intéressants.
Je ne comprends rien au maquis de la production et de la distribution, où règnent le hasard, l'improvisation et le pillage.
Il me semble que les bons producteurs devraient jouir du maximum de liberté, aidés par un mécénat officiel, au prorata de leur goût et de leur audace.
Pour la distribution : une seule société du type S.N.C.F. — volant régulateur qui équilibrerait les besoins et les chances des producteurs et des réalisateurs.

5 J'ignore les récents décrets. Les équipes doivent varier suivant le genre de chaque film. Un contrôle professionnel est nécessaire pour empêcher les abus.

6 Mon projet le plus cher : le film *L'Or du Duc*, que je viens d'écrire en collaboration avec Eric Ollivier.
Les conditions de réalisation sont normales, c'est-à-dire difficiles.

7 Je ne suis ni optimiste, ni pessimiste, ni attentiste, mais « activiste ». Il faut continuer à tourner à tout prix.
Le cinéma est une aventure.

Jacques Baratier

josé benazeraf

J'avoue que la structure actuelle du cinéma est un tel monument d'absurdité que j'ai longtemps hésité à vous répondre. Je vais essayer néanmoins de le faire avec franchise.

1 Je viens de terminer *La Nuit la plus longue*, un long métrage que j'ai tourné en quinze jours dans une propriété de Normandie, dont le scénario et les dialogues sont de moi.
Je prépare *Les Femmes seules*, qui est un film que j'essaie de monter comme un film orthodoxe, c'est-à-dire en traitant avec un distributeur. Le budget du film est d'environ 120 millions.

2 Les derniers films que j'ai faits sont : *L'Eternité pour nous*, *Le Concerto de la peur*, *24 heures d'un Américain à Paris* et *Cover Girls*. Ces quatre films ont été produits et réalisés par moi. J'en ai également assumé le financement. Ils se sont tous vendus à l'étranger d'une façon massive et ont rencontré une grosse audience surtout au Japon et aux Etats-Unis où les recettes ont été particulièrement considérables. C'est encore en France que la distribution de ces films s'avère la plus laborieuse. Les bordereaux de « Constantin » prouvent que *L'Eternité pour nous*, par exemple, fait des recettes similaires à *Mélodie en sous-sol* en Allemagne. Le prix de revient de ce film est de 280.000 F.

3 Je pense qu'on rencontre à l'étranger un dynamisme, une volonté de produire, une volonté d'encourager la production, une sorte de jeunesse, qu'on ne retrouve pas, hélas, dans le système de distribution français.
La distribution en France, loin d'être l'élément catalysant de la production, s'avère en réalité une sorte de mur qui interdit aux projets ambitieux ou simplement sympathiques de se réaliser (je ne parle pas des miens) et qui, par contre, permet, encourage des films qui sont des véritables fêtes de l'esprit tels que *La Cuisine au beurre*, *Le Gendarme de Saint-Tropez* ou *Patate*. Il semblerait, en réalité, qu'on assiste à une évolution parallèle du théâtre et du cinéma en France, évolution vers un cinéma ou un théâtre dit « de boulevard » pour employer l'expression la moins péjorative qui me vienne à l'esprit. Le même problème de récession du marché se pose en Amérique et en Angleterre sans pour cela que le théâtre et le cinéma s'orientent vers une médiocrité généralisée. Il y a au contraire une volonté de recherche très sympathique (cf. théâtre U.S. d'avant-garde).

4 Si vous parliez à un producteur américain de commissions de centre ou même tout simplement de centre de cinéma, il vous rirait au nez. Une production est une entreprise ; ou elle est viable et elle se réalise, ou elle n'est pas viable et le promoteur de cette entreprise en subit les conséquences. Il est impensable qu'un adulte autorise des





1 Charles L. Bitsch. 2 René Allio : La Vieille Dame indigne (R.A., Malka Ribovska, Sylvie).
3 Philippe Arthuys : La Cage de verre (Jean Négroni, P.A., J.-L. Alvarez Dinah Doron)

personnes étrangères à son entreprise, à juger de la viabilité, des conditions financières, de la qualité même de l'entreprise dont il assume tous les risques. Il est, de même, insensé que des fonctionnaires puissent préjuger (au nom de quels canons?) des qualités artistiques d'un scénario. Par ailleurs, ces fonctionnaires étant des êtres humains (dans le meilleur des cas), il est indiscutable que, même inconsciemment, des liens d'amitié influenceront leurs décisions. En fait, et c'est un sujet éculé, la liste des films qui ont bénéficié de l'avance sur recettes est une longue suite d'aberrations. Les derniers qui me viennent à l'esprit sont *L'Aîné des Ferchaux* et *Château en Suède*.
Je pense, si vraiment il doit exister un organisme répartiteur de subsides en France, avec tout ce que cela entraîne obligatoirement d'arbitraire, que cet organisme se devrait d'encourager non pas les vadimeries, mais des entreprises plus ambitieuses, plus graves, plus difficiles.

5 Je suis, pour ma part, entièrement opposé à toute planification de notre production. C'est aussi absurde que si l'on imposait à un horloger ou à un maçon un certain nombre d'ouvriers et un certain capital pour fabriquer sa montre ou sa maison. Le dernier film orthodoxe que j'ai fait avec une équipe complète avait comme metteur en scène Yves Allégret. Cela a été une telle catastrophe financière que j'ai mis deux ans à en couvrir le passif. Cela m'a guéri définitivement des films orthodoxes.

6 J'ai cité au début de cette lettre mon projet le plus cher.

7 L'avenir immédiat du cinéma français? Je dois vous dire que je suis allergique à l'ensemble du cinéma français actuel. Il y a plus de maturité, plus de gravité, plus de simplicité, plus d'humanité profonde dans n'importe quel film de série B américain que dans les pitreries de Brialy et de Belmondo. Pensez à la différence de classe entre un acteur comme Monsieur O'Toole, Monsieur Wayne, Monsieur Burton et les collégiens précités. Pensez aux films russes, aux films polonais, aux films italiens et n'avez-vous pas l'impression que le cinéma français manque étrangement de maturité? Pensez-vous que *La Chasse à l'homme*, *La Ronde* ou les aventures de Monsieur Coplan soient des films destinés à des adultes? Il semble que, depuis la guerre, le cinéma français ait délibérément ignoré tous les grands problèmes politiques, sociaux ou même littéraires. Le seul Goncourt porté à l'écran est le Robert Merle. Je tiens pour responsable de cet esprit timoré, et le centre du cinéma, et les distributeurs qui ont vraiment orienté notre cinéma vers Dumas ou Féval.
Il semblerait vraiment qu'il y ait un divorce entre l'industrie du spectacle en France et sa littérature qui, elle, par contre, depuis la guerre, s'est avérée extrêmement riche en mouvements à vecteurs divers.
Ce que je pense donc de l'avenir du cinéma français, je n'en sais fichtrement rien, et dans la mesure où il limite ses ambitions à ses productions 64, il ne me préoccupe pas.



charles l. bitsch

1 Actuellement, mon projet est d'avoir un projet.

2 Pourquoi pas?

3 Ils sont distribués par dix tribus (il n'y a plus aujourd'hui que dix sociétés de distribution dont les agences couvrent encore l'ensemble de la France: sept américaines et trois françaises) et exploités sans exploit (plus de cent vingt millions de spectateurs perdus en six ans). Cela dit, on devrait pouvoir obtenir (du moins, je l'espère) des ouvreuses ou des directeurs de salles que la vente de la confiserie cesse une fois le film commencé. Quant au reste, il est lié à tant d'habitudes, de routines, d'idées préconçues, qu'il n'y a guère de chance pour que cela change du jour au lendemain. Le train de la distribution suit sempiternellement les mêmes rails et le char de l'exploitation ne peut plus sortir des ornières qu'il s'est lui-même tracées. On peut tout au plus, grâce à de trop rares novateurs (quelques salles « art et essai », les frères Siritzky), dont les initiatives ne sont pas toujours exemptes de critiques, mais qui ont au moins le mérite de tenter quelque chose, espérer une lente évolution dont les effets ne seront appréciables qu'au bout de plusieurs lustres.
Pour ne prendre qu'un seul exemple des bizarreries de la distribution et de l'exploitation, il est des périodes traditionnellement favorables à la fréquentation cinématographique: les fêtes de fin d'année, ou bien, à Paris, le Salon de l'Auto, etc. Traditionnellement donc, à ces dates, distributeurs et exploitants proposent aux spectateurs en puissance tout un éventail de films dont le succès commercial est, à l'avance, assuré. Curieux pléonasme: car, si les Parisiens au Jour de l'An, ou les provinciaux attirés par le Salon de l'Auto, envahissent les salles obscures, ce n'est certes pas que les films soient commerciaux, mais parce qu'ils se trouvent dans un état d'esprit, dans des circonstances où ils ont envie de s'offrir une « sortie ». Pourquoi, dès lors, n'en pas profiter pour programmer, au lieu de films qui ont toutes chances de « faire un malheur », d'autres qui, malgré leurs qualités, ont moins d'atouts dans leur jeu? Bref, pour citer quelques titres, pourquoi montrer des productions du genre de *Dr. Strangelove*, *Wagonmaster*, *America America* à la veille de l'été, et sortir *Week-end à Zuydcoote* à Noël? Les trois premiers n'auraient pu que bénéficier d'être exploités à une période plus propice, alors que le dernier aurait fait une carrière semblable à n'importe quel moment de l'année et, projeté en morte-saison, aurait eu le mérite de remplir les salles pendant des semaines habituellement creuses.

4 Après tout, l'argent n'a pas d'odeur. Etant donné les capitaux nécessaires aux investissements cinématographiques et leur lente rotation, il est impossible que les deux cents et quelques producteurs français, qui, pour la plupart, ne sont que de petits artisans, assurent personnellement le financement de leurs films. De plus en plus, donc, les distributeurs ou, à défaut, la Commission du Centre par ses avances, sont devenus les véritables financiers du cinéma: car, si leurs à-valoir ou leurs avances ne couvrent pas le devis total d'un film, ils épongent en grande partie — parfois entièrement — les frais à engager en cours de tournage, le producteur, de son côté, faisant jouer toutes les ressources du crédit: banques, laboratoires, studios, etc. C'est pourquoi, à mille francs lourds près, un metteur en scène peut être forcé d'engager un acteur à la place d'un autre, parce que les cachets se payent comptant; alors que quatre ou cinq fondus enchaînés de plus ou de moins, occasionnant une dépense du même ordre, ne provoquent jamais de drame, du fait qu'ils entrent dans la rubrique crédits.
Faut-il maintenant souhaiter que les producteurs, à l'instar des distributeurs, se regroupent pour ne former que quelques grosses sociétés ayant une plus grande autonomie financière? Sûrement pas. Puisque, dans tous les corps de métier, dans toutes les formes d'activité, on retrouve sensiblement la même proportion de fumistes, d'escrocs et de gens intelligents, que les producteurs soient donc aussi nombreux que possible. Plus ils seront, plus il y en aura d'intelligents.

5 Cartes professionnelles et équipe minimum, il y a là deux problèmes tout opposés. Si l'on a tendance à les associer, c'est parce que tout renforcement de la réglementation concernant l'un trahit un durcissement de la profession, qui, en général, se répercute sur l'autre.
Dans le domaine du long métrage, sept nouvelles cartes professionnelles viennent s'ajouter aux huit existantes. S'agit-il d'une pure et simple brimade? Du retour à un corporatisme rétrograde? En fait, cette décision ne changera pas grand-chose à ce qui se passait déjà dans la pratique. Ces cartes de premiers assistants réalisateur, opérateur, décorateur, monteur, de recorder-perchman, script et maquilleur ne feront que sanctionner une qualification qu'il fallait, de toute façon, acquérir dès avant le rétablissement desdites cartes. Car il ne serait jamais venu à l'idée de personne d'engager une script qui aurait confondu cahiers de rapports et cahiers de doléances, un maquilleur qui n'aurait jamais entendu parler de Max Factor, ou un assistant-opérateur qui aurait ignoré les subtiles similitudes entre caméra et machine à coudre.
Par contre, le texte restaurant ces cartes professionnelles a l'avantage de libéraliser l'obtention des huit autres cartes, en étant moins exigeant sur les critères demandés et en admettant, parmi ces critères, le court métrage qui, jusqu'à présent, ne pouvait servir de référence dans le domaine du long métrage; d'autre part, en instaurant une commission de dérogations pour les postes de metteur en scène, chef opérateur et réalisateur de courts métrages, qui, le fait mérite d'être souligné, ne comporte aucun fonctionnaire, mais seulement des représentants des techniciens et des producteurs.
On en arrive ainsi au problème majeur, car, si l'existence de sept des anciennes cartes n'a jamais provoqué de polémiques (nul ne songe à s'improviser directeur de production ou ingénieur du son), reste la huitième, celle de metteur en scène. Peut-on s'improviser metteur en scène? Nombre d'exemples connus inciteraient à répondre oui. Mais aussi, en dépit de la réglementation actuelle, il est tant de cas d'incapacité notoire que, très vite, on pense qu'il vaudrait tout de même mieux maintenir certains critères, à cette réglementation défaillante en substituer éventuellement une autre. Mais, qui dit réglementation, dit possibilité de dérogations, donc commission... Le cercle vicieux est bouclé. La porte reste grande ouverte sur l'arbitraire. Alors, quelle est la solution?
En ce qui concerne l'équipe minimum, jusqu'à présent, la réglementation demeurait assez souple: possibilité, dans certains cas, de se passer

du son, du décorateur, du maquillage, etc. Bien que cette libéralité ait ouvert la voie à bon nombre d'abus, il serait dangereux de vouloir totalement la supprimer. Déjà la décision a été prise d'imposer un chef décorateur pour les films qui se tournent en décors naturels. Pour l'instant, le mal n'est pas bien grand. Mais où serait l'avantage du cinéma — et aussi de la profession — si, au lieu de produire vingt films avec des équipes de quinze personnes, on n'en tournait que cinq ou six avec des équipes de trente ? S'il faut effectivement des gens compétents pour réaliser un film, il n'est pas toujours indispensable qu'ils soient au minimum une trentaine. Pour s'en convaincre, il suffit, par exemple, d'aller faire un tour en Suède : vous y trouverez deux personnes à la caméra qui font, à elles deux, le travail du chef opérateur, du cadreur, du premier assistant-opérateur, du second et du photographe de plateau français. Ne cherchez pas l'assistant-metteur en scène : ce poste n'existe pas, à moins que vous ne tombiez sur un tournage de Bergman, qui, lui (est-il plus paresseux que les autres ?), engage un assistant dont il prélève les émoluments sur son propre salaire. Au bout de six à huit semaines de tournage, cela donne *Barnvagnen*, *Le Silence*, *La Maîtresse* ou *Aimer*. Et cela permet à la Suède, qui n'a comme principal débouché que les pays scandinaves, de produire, bon an, mal an, vingt à vingt-cinq films. Ici, nous n'en sommes pas encore à une telle austérité, mais n'oublions pas que les vaches ne sont plus aussi grasses qu'elles l'ont été.

6 Mon projet le plus cher coûterait environ trois milliards. Sa réalisation n'est donc sans doute pas pour demain, car l'affaire ne pourrait se monter sans le concours des Américains. Et, malgré mes efforts, ils ne me confondent pas encore avec Lubitsch.

7. Optimiste les jours pairs, pessimiste les impairs, attentiste le reste du temps.
L'insurrection de 1958-59 a été sévèrement réprimée. Les maquisards du cinéma, ayant alors réussi à dresser de multiples barricades, crurent le vieux cinéma anéanti, et, dans l'ivresse d'une réussite surprenante, d'une victoire apparemment totale, négligèrent de se donner toute infrastructure. Le résultat ne se fit guère attendre : les oppresseurs, tout d'abord pris de court, se ressaisirent et surent faire rapidement oublier les premiers succès de ce que, par commodité, on appela la nouvelle vague. Une à une, les barricades furent réduites : ne subsistent aujourd'hui que quelques bastions fortifiés, attentivement surveillés par ceux qui n'attendent que la première défaillance pour se lancer à l'assaut.
Aussi, à l'enthousiasme des premiers moments, a succédé l'inquiétude, voire le découragement. Et certains en sont arrivés à penser que le salut était, peut-être, dans la création d'un cinéma parallèle. D'un côté, il y aurait le cinéma traditionnel, le tout-venant, la charcuterie. De l'autre, un cinéma d'auteur, fonctionnant à part, avec de petits moyens, en seize millimètres s'il le faut, le delikatessen. Voilà bien le plus dangereux des penchants : si le nouveau cinéma doit renoncer à atteindre le grand public, il se condamne lui-même à végéter dans des circuits restreints et s'impose une auto-censure économique. Les tenants du cinéma de papa ne pourraient que s'en féliciter, puisqu'ils conserveraient ainsi toutes leurs positions et n'auraient plus à s'inquiéter de ces petits films produits et distribués « en marge », non plus qu'ils ne s'inquiètent de l'activité des cinéastes amateurs.
La N.V., malgré des succès locaux, a donc, apparemment, perdu la bataille. Mais elle n'a pas perdu la guerre. Le mouvement lancé demeure, irréversible. Et, puisque le heurt de front a tourné au désavantage du jeune cinéma, il lui faut adopter une nouvelle tactique, plus sournoise, plus hypocrite. Ne plus tenter d'abattre, mais de noyauter. Les Américains, toujours réalistes, ont élevé en vertu morale l'adage : « If you can't beat them, join them ! » La tâche la plus urgente de la N.V. ne serait-elle pas d'en donner la traduction française ?

francis blanche

1 Je n'ai pas de projet immédiat, simplement des intentions et des espoirs.

2 Pour faire *Tartarin*, un sujet de commande, j'ai eu quelques ennuis pour imposer mes vues, car je ne voyais absolument pas cette histoire comme une gaudriole alors que les producteurs ne pensaient qu'à la galéjade... J'ai fait ce film comme un exercice de style sur l'adaptation et la transposition d'un thème. J'ai énormément travaillé le scénario et le découpage, tout écrit en fonction des lieux afin de ne pas avoir de surprise. Je pense que c'est nécessaire pour avoir l'esprit tranquille au moment du tournage et gagner du temps et, comme je n'avais que quarante-deux jours pour le faire, cela m'a été utile. Il y avait des extérieurs dans le Sud Marocain où, très exceptionnellement, il a plu, ce que nous n'avions absolument pas prévu. Cela nous a retardés, mais le film fut quand même terminé en quarante-cinq jours.

3 Mon film avait été vendu avant sa réalisation, sur le titre et sur mon nom. Cela a créé un malentendu puisque tout le monde s'attendait à un gros film comique, alors que c'est plutôt triste, plutôt amer.

4 Ça, je n'y comprends rien. Tout ce que je sais, c'est qu'on me doit vingt-huit briques, je ne sais pas très bien qui, mais le fait est là.

5 Moi, en tant qu'auteur et acteur, je n'ai absolument pas eu d'ennuis pour l'obtention de ma carte de réalisateur, avec un conseiller artistique. Pour le reste, je ne connais pas.

6 Je tournerai peut-être un scénario tiré de la chanson « Le Tord-boyau ». Je pense que cela pourrait donner quelque chose de marrant et de joyeux.

7 Diabétique.

bertrand blier

1 Je travaille, actuellement, avec Antoine Tudal, au perfectionnement d'un scénario que nous espérons tourner l'été prochain. Il s'agit d'une histoire comique dont le devis sera d'environ 700.000 F. Deux producteurs, Américains vivant en France, assurent le financement du travail d'écriture. Nous avons construit le scénario en plein accord avec eux. Je tiens à signaler qu'ils nous conseillent intelligemment et nous évitent de nombreuses erreurs. C'est bien agréable. Lorsque le scénario sera tout à fait au point, nous définirons la distribution artistique. Enfin, nos producteurs discuteront, armes en main (scénario + acteurs), avec des sociétés de distribution américaines. Si le financement du film est assuré, nous signerons des contrats définitifs et attaquerons la préparation proprement dite.

2 Dans le cas énoncé ci-dessus, les conditions de production me paraissent tout à fait logiques.
Il faut, avant toute chose, faire un scénario, en allant le plus loin possible. On ne travaille jamais assez sur une histoire. En général, plus un producteur dépense d'argent en faisant travailler longtemps une bonne équipe d'auteurs sur un sujet, moins le film coûte cher. On fait, hélas ! très souvent le contraire : on fabrique une sauce... on prend X et Y, dialogue de Z : ça doit marcher... l'histoire est secondaire.

3 N'ayant qu'une expérience unique de long métrage derrière moi, il m'est difficile d'émettre un jugement sur le système de distribution en France. Mais il me semble, à première vue, qu'il n'y a pas de système.
Je peux parler, par contre, en tant que spectateur, de l'exploitation des salles. A Paris, par exemple, les cinémas exploités intelligemment sont très rares.
Les salles, en général, sont mortelles, ancestrales. C'est toujours assez bon pour le public. Les entractes donnent envie de fuir ; il faut emporter son journal pour y résister. En plus, les spectateurs sont très souvent dérangés pendant la projection.
Je citerai en exemple une salle très connue des Champs-Elysées : vous regardez une scène capitale de film américain... le silence règne... chacun retient son souffle... Paul Newman va prendre sa partenaire dans ses bras... Au moment suprême, retentit soudain la voix puissante d'une ouvreuse qui dit à sa collègue : « Moi, le chou-fleur, je le fais revenir à la cocotte, et puis après, j'y ajoute du râpé... » Deux minutes plus tard, pendant le baiser que le réalisateur a traité avec amour en travelling tournant, le téléphone sonne et l'on entend toute une conversation...
Après, on vient se plaindre de la concurrence de la télévision !

1 Serge Bourguignon : The Reward (Yvette Mimieux, Max von Sydow, S.B.). 2 Antoine Bourseiller : Marie Soleil (Danièle Delorme, A.B., Jacques Charrier).

Il y a des cinémas d'exclusivité où, depuis dix ans, l'éclairage extérieur est le même, les néons identiques, les affiches ni plus grandes ni plus petites... On ne cherche absolument pas à accrocher les passants, à créer une ambiance attirante.
Je crois qu'il faudrait aussi spécialiser au maximum les salles. *Muriel* ne peut pas être vu dans une salle où, la veille, on a programmé *Les Tontons flingueurs*...

4 L'actuel système de production basé sur les avances de distributeurs fonctionne merveilleusement... à condition d'avoir Eddie Constantine...

5 ?

6 Mon projet le plus cher : tourner « L'Ecume des jours » de Boris Vian, en couleurs et cinémascope. De nombreux acteurs m'ont déjà donné leur accord, dont Hardy Krüger, Jean Marais et Michel Simon (qui doit jouer le rôle d'un cuisinier de vingt ans assez porté sur les personnes du sexe opposé...). Le scénario est écrit... mais l'affaire sera très longue à monter, car assez chère.

7 Je crois que le cinéma français continuera à boiter. On se plaindra beaucoup... La télévision risque de nous faire beaucoup de bien : on fera des films pour elle et on gardera pour le grand écran les sujets qui lui sont vraiment destinés.

marcel bluwal

Ce n'est pas le cinéma seul qui est en crise, c'est le spectacle en général, aussi bien le théâtre et la télévision que le cinéma. Il y a eu une dégénérescence de la position du spectacle : maintenant, on ne pense plus qu'à essayer de faire du divertissement pour une certaine bourgeoisie ; on ne travaille plus que pour l'argent.
Le dernier flot de la liberté d'expression est en train de sombrer *ici, à la TV, dans le désordre général.* Les nouveaux dirigeants veulent nous faire travailler pour le fric. Ils s'inquiètent à l'idée de monter « Wozzeck » de Buchner, par exemple ; même Shakespeare devient suspect : il faut faire de l'insignifiant. Prat a réussi à monter « 325 000 francs », de Vailland, *mais c'est la dernière fois ; maintenant,* il ne pourrait plus. Cela devient de plus en plus du spectacle de boulevard.

Au cinéma, si depuis 1958 il y a eu une renaissance de la sensibilité par l'esthétisme, il y a eu, en contrepartie, une démission de la pensée. Truffaut, Godard, etc., ont tué le cinéma français, car, finalement, la NV, ce n'est rien, et cela ne mène à rien. C'est un refus de montrer les problèmes, c'est un cartier-bressonnisme (le beau montré sans jugement de l'événement présenté). La NV, c'est le cinéma de papa en plus joli ; c'est un cinéma de sensation, non de pensée. Et ce qui est important, c'est la pensée derrière l'image.

Les « Cahiers » ont une grande part de responsabilité dans ce refus du sujet, dans ce mythe de la mise en scène, cette premingerisation, dans cette démission des réalisateurs français (contrairement au cinéma italien et au cinéma américain : il n'y a pas en France de *Giuliano*, de *Dr. Strangelove*).

Bien sûr, c'est aussi la faute des producteurs. Il n'y a pas de producteurs en France ; ce sont les plus mauvais du monde : ils visent toujours ce qu'il y a de plus bas (l'Amérique du Sud, par exemple). Mais face à l'argent fourni par ces producteurs, il n'y a plus rien. A l'heure actuelle, le cinéma n'est plus qu'une question de complice à complice, le tout aliéné par le fric. Pour faire un coup au système, et avoir des chances de le changer, il faudrait faire un film qui pense vraiment (reconstitution de la réalité pensée à l'avance), un film qui soit bon et qui aurait un succès public.

Il n'y a plus qu'un cinéma de petits bourgeois pour petits bourgeois, un cinéma pour les lecteurs de « L'Express », un cinéma pour snobs intellectuels. Les statuts actuels vont à leur mort et à celle du cinéma français.



jean-claude bonnardot

1 Je prépare un court métrage (de commande), et une dramatique pour la TV.

2 Mon dernier film date de 1962. Les conditions étaient celles que j'avais choisies, j'étais co-producteur.

3 Je crois que le film a eu la distribution qu'il méritait, très bonne en province, mauvaise à Paris.
Les films français qui marchent sont bien exploités, les autres, très mal.

4 Le Centre, devenu banquier, pourrait se substituer aux distributeurs, moyennant garantie. Le taux de distribution diminuerait, pouvant passer de 35/40 % à 22 %.
La commission m'a refusé une demande d'avance sur une affaire très importante.

5 Je ne suis pas au courant. Quelles que soient les décisions et décrets, il y a toujours des dérogations.

6 Mes projets sont actuellement irréalisables, à cause des sujets. Je ne puis prendre les risques seul.

7 Je suis pessimiste

serge bourguignon

1 & 2 Je termine le montage de *The Reward* que j'ai tourné pour plus des deux tiers en extérieurs, à Death Valley.
The Reward est un film que j'avais essayé de réaliser il y a trois ans au Mexique. Mais la co-production franco-mexicaine prévue s'était effondrée, faute d'argent. Cette fois, j'ai bénéficié pour le réaliser de l'efficace organisation hollywoodienne. Après quelques batailles, à peu de chose près les mêmes que celles que j'aurais dû livrer en France, points de scénario, choix des acteurs : mon casting ne correspond guère aux normes hollywoodiennes (Max von Sydow, Henry Silva, Nino Castelnuovo, El Indio Fernandez, Efrem Zimbalist, Gilbert Roland et Yvette Mimieux), j'ai eu totale liberté de création — et les moyens, assez importants : grue Chapman, hélicoptère, dont j'avais besoin.

3 La distribution des films français tient beaucoup de la loterie foraine avec la foi naïve des exploitants dans les numéros qu'ils croient gagnants parce qu'ils sont déjà sortis.
La plupart des distributeurs et *exploitants mésestiment ou même* méprisent ceux qu'ils appellent leur public. Ceux qui devraient être un pont entre les créateurs et le public sont un mur que les auteurs ont bien du mal à sauter pour trouver leur audience. Exemple personnel : *Cybèle ou les dimanches de Ville-d'Avray.* Personne, malgré le succès remporté au Festival de Venise, ne voulait donner une chance au film. Deux jours après la première à New York et le bruit que le film y fit, cinq salles parisiennes voulaient le sortir, qui l'avaient auparavant refusé.

4 Il n'y a pas de doute, cela a aidé de bons films à voir le jour.

5 J'ai passé l'année entière à Hollywood et j'ignore les décisions et les décrets dont il est question.

6 L'histoire de deux êtres qui réalisent avec angoisse que leur amour meurt et qui tentent une expérience de vérité et de lucidité pour le ranimer. J'espère le réaliser à la fin de 65 ou au début de 66 et *je tenterai de le produire moi-même.*

7 Je suis plutôt optimiste, mais cela doit être parce que c'est ma nature, car j'ai une bonne raison de ne pas l'être — le film que je préparais depuis plus d'un an, *A ne rien céder de nos rêves,* et que je devais tourner le 15 janvier, vient d'être retardé *sine die.*

De toute façon, c'est à nous de nous battre pour faire nos films et c'est sans doute à nous aussi qu'il appartient de trouver une ou des formules de production plus heureuses et plus logiques que celles qui ont cours, ou plutôt qui n'arrivent plus à avoir cours maintenant.

antoine bourseiller

Vos questions s'adressent à des professionnels du cinématographe. Ce n'est pas parce que je viens de tourner un film que je suis un... professionnel !
A la dernière question seulement, je peux répondre, puisque l'avenir du cinéma français fait partie de l'avenir de l'art français en général. Cet avenir est noir : « Immense goût de tout le peuple français pour la pionnerie et pour la dictature », disait déjà Baudelaire.
Le régime sous lequel nous vivons aujourd'hui ressuscite la Belle Epoque, et l'on sait qu'elle mène au poujadisme.
En ce qui concerne le cinéma, voir les meilleures recettes des dix dernières années...
En ce qui concerne le théâtre, l'architecture, la presse, je préfère me taire.
Quand descendons-nous dans la rue ?

robert bresson

1 *Lancelot du lac.*

2 Oui. C'étaient des films sans acteurs, sans luxe, ou plutôt avec le luxe d'un peu plus de temps et de pellicule que d'habitude.

3 Exploitation variable. Mauvaise pour les deux derniers.

4 L'avance sur recettes sert à dénouer la crise quand elle encourage le véritable cinéma. La télévision n'est pas une rivale pour le véritable cinéma, et pas plus que l'augmentation du prix des places dans les salles n'est la cause du lâchage du public.

5 Les deux problèmes, aussi importants l'un que l'autre, du chômage et du développement du cinéma se tiennent, mais devraient être résolus séparément parce que, si les mesures contre le chômage entravent le développement du cinéma, la production diminuera de plus belle et le chômage augmentera.

6 *Lancelot du lac,* et ce film que j'ai dû abandonner momentanément, l'été dernier, faute de finances suffisantes.

7 Le cinéma ne trouvera peut-être pas avant longtemps les conditions propres à son développement. Je crois pour l'avenir dans des films tournés à bon marché et librement, en 16 mm s'il le faut.

norbert carbonnaux

Prochain film : *L'Ingénu*, d'après Voltaire. Histoire d'un Indien d'Amazonie qui débarque de nos jours au pays breton. Le titre est jugé peu sexy. On me propose : *Du tam-tam dans le biniou !* J'hésite...
Bref, tournage en mai. Donc, pas question pour moi de dire le moindre mot sur les producteurs au moment précis où j'en tiens enfin un. Je n'ai d'ailleurs jamais travaillé avec des producteurs professionnels. Tous amateurs. Horloger, chauffeur de production, compositeur d'opérettes, etc. Tous un point commun. Ils ne m'ont jamais repris.
Distributeurs et exploitants m'ont toujours apporté un soutien efficace. Mon premier film fut programmé au Paramount la semaine du 15 août. Parmi les dix spectateurs qui le virent alors : François Truffaut. Il fit un papier dans les « Cahiers ». Vous connaissez la suite. Du 15 août, je passai au jour de l'an, et des Boulevards aux Champs-Elysées. O gloire !
La commission de censure est la seule commission du Centre qui daigne s'intéresser à mes modestes productions.
Mon projet le plus cher s'appelle *Je vous salue, Freddy*. Il fut publié il y a quelques années dans les « Cahiers ». Je l'ai vendu une bonne dizaine de fois et ne désespère point de le revendre encore. L'idée de le tourner est à étudier.
Quant à l'avenir du cinéma, je suis pessimiste-attentiste quand je ne tourne pas, très optimiste quand je tourne. On se demande bien pourquoi !

claude chabrol

1 Je prépare pour Georges de Beauregard un film d'espionnage en couleurs intitulé *Marie-Chantal contre le Dr. Kahah.* Il sera tourné dans sa presque totalité au Maroc, coûtera environ deux millions et, je l'espère, rapportera le double. A l'intérieur du devis, je serai libre comme l'air. Après le film, on me demandera sans doute (le distributeur) une ou deux modifications de montage pour la province que j'accomplirai avec plaisir ou que je ne ferai pas.

2 Je suis satisfait des conditions de production de mon dernier film, car, si elles étaient dures (moins de six semaines de tournage et faible devis), je les ai acceptées en connaissance de cause. La productrice, Mme Gouze-Renal, m'a laissé toute liberté à l'intérieur du devis imparti. Je regrette cependant une sortie un peu rapide qui nous a obligé à faire le montage un peu trop hâtivement.

3 Cela dépend du distributeur. Pour l'exploitation en exclusivité, j'ai subi l'erreur des *Bonnes Femmes* et des *Godelureaux*, sortis dans des salles trop importantes qui ont nui à l'exploitation en profondeur. Cette dernière me paraît meilleure dans les grands circuits propriétaires de salles que dans les circuits non propriétaires : il existe une assez grosse différence entre Gaumont, par exemple, et la Lux, qui, à mon avis, distribue mal. Par ailleurs, l'état des salles est absolument déplorable, à de très rares exceptions près. Il est impossible, par exemple, d'obtenir la projection en 1,66, même quand le film est tourné dans ce format qui me paraît le plus rationnel. La projection et le son des salles d'exclusivité est souvent au-dessous du médiocre. La publicité est mal faite et complètement rétrograde. Tout le monde s'en fout et tout le monde s'en plaint.

4 L'actuel système de production est en train de mourir, par la volonté du gouvernement bêtement dictatorial de la Ve République. N'étant pas U.N.R. et ne voulant pas l'être, je n'ai aucune expérience de la commission du Centre telle qu'elle se présente actuellement. Je regrette l'époque où l'on faisait cent trente films par an et où le cinéma français se portait assez bien pour se croire à peu près libre.

5 Ils font partie de la volonté bêtement dictatoriale du gouvernement de la Ve République. Ce sont des décrets qui conviennent à une industrie en pleine expansion !

6 Mon projet le plus cher coûterait des millions de dollars. J'espère le réaliser dans le cadre d'une industrie cinématographique française en pleine expansion, avec des capitaux et une distribution américains. Sinon, comment ?

7 L'avenir immédiat du cinéma français est lié, hélas, hélas, hélas, à l'avenir immédiat de la dictature gouvernementale de la Ve République. Je suis optimiste.

1 Claude Chabrol. 2 Robert Bresson.

christian-jaque

1 & 2 Je tourne un film en Côte d'Ivoire, la première coproduction franco-ivoirienne. A part la difficulté du tournage lui-même, car même un film bien préparé pose des problèmes dans un pays neuf d'Afrique, les conditions de production sont les mêmes que pour mes films précédents : c'est-à-dire l'inévitable coproduction avec les pays étrangers (et ce qu'entraîne cet état de fait : acteurs étrangers, tournage dans un des pays de la coproduction, qui n'est pas forcément celui du sujet du film..., histoire qui doit, en principe, intéresser tous ces pays, etc.). On l'a dit, répété, écrit cent fois, tant qu'on n'examinera pas sérieusement les problèmes dans lesquels se débat l'industrie cinématographique (taxes exorbitantes, décalage entre les possibilités d'extension du marché français et le prix de revient trop élevé, etc.), le cinéma continuera à vivre tant bien que mal. En fait, il y a trois formes de production : le film français à petit budget, la coproduction dont le devis peut être plus élevé, et le film pris en charge, au départ, par une compagnie américaine. Le film français à petit budget va disparaître peu à peu, sans doute, car il ne peut concurrencer la télévision et n'est plus rentable. C'est la mort des petits producteurs indépendants. Restent les deux autres formules. Pour certains sujets, la coproduction n'est pas un handicap ; pour d'autres, elle nuit à la qualité du film. Mais une chose paraît sûre : on voudra aller tourner toujours de plus en plus loin pour satisfaire le public curieux et avide de voir des paysages nouveaux ou insolites. Pour ma part, actuellement, étant donné le film d'aventures que je tourne en Côte d'Ivoire, je trouve ce dépaysement tant recherché dans ce pays en pleine expansion et passionnant, fait de contrastes. La coproduction ne nuit donc pas à ce genre de film, mais peut-être ai-je envie de tourner aussi d'autres sujets...

3 C'est un problème auquel il m'est difficile de me consacrer, faute de temps. Mais il m'intéresse dans la mesure où j'en dépends obligatoirement. A moins d'apporter aux distributeurs les solutions de remplacement meilleures que celles existant actuellement, j'accepte les règles du jeu. Dans l'état actuel des choses, comment voulez-vous vérifier la bonne exploitation d'un film dont vous aurez soigné la qualité de l'image et du son, jusqu'au fin fond de la province ? Or, la carrière d'un film ne se limite pas à l'exclusivité à Paris, c'est après qu'elle commence vraiment. Je sais que, si j'avais le temps, j'accompagnerais mon film dans toutes les villes de province et de l'étranger, non seulement pour aider à son lancement, constater les conditions de vision, et peut-être les améliorer, mais aussi parce que le contact humain est pour moi extrêmement précieux. Mais ceci est une autre histoire.

4 Que peut-on dire de la Commission d'avances sur recettes, sinon qu'on subit sa loi ? C'est plutôt à ses membres que vous devriez demander quels sont les critères qui guident leur choix, quand la Commission accorde une avance à des films aussi différents que *L'Année dernière à Marienbad* et *Les Pieds nickelés*... Pour ma part, je suis à priori d'accord pour que cette avance serve à apporter une aide à des films dont le sujet est délicat ou difficile. Mais cela risque aussi de se retourner contre le producteur, car cette avance — comme son nom l'indique — n'est qu'une avance sur de futures recettes... et si les recettes sont inexistantes, l'Etat ne jouant pas le rôle de mécène, c'est une opération qui risque d'être dangereuse. Cela s'est déjà vu... Et, d'autre part, on constate que la Commission, sans doute pour des raisons de prestige, hésite à accorder une avance sur recettes à un film qui pourtant, au départ, paraît « rentable »... On est enfermé une fois de plus dans des contradictions.

5 Je suis tout à fait d'accord sur le principe de la carte professionnelle. Il n'y a rien de plus dangereux pour la profession que l'amateurisme sous-payé. La connaissance parfaite d'un métier n'a jamais nui à l'épanouissement d'un talent ; au contraire, cela lui donne une liberté d'expression totale.
Dans certaines circonstances, en extérieurs, je suis pour l'équipe réduite, qui donne une grande liberté de mouvement, mais cette équipe sera justement composée de techniciens parfaitement qualifiés.

6 On a toujours un projet très cher qui ne se réalisera sans doute jamais, pour bien des raisons... Mais quels que soient le projet et le plan de financement, je souhaite qu'il se réalise dans la confiance la plus totale entre producteurs et techniciens. Travailler pour un producteur, et non pas contre... Heureusement, cela arrive souvent. Je ne suis d'ailleurs pas contre la participation aux bénéfices, dans certains cas, je l'ai fait très souvent avec des producteurs amis. J'estime qu'on peut très bien partager les risques, à condition de partager les bénéfices et l'aide. Mais j'aimerais que les producteurs comprennent aussi que, s'il y a des économies nécessaires que j'accepte, il en est d'autres qui risquent, à l'arrivée, de coûter finalement fort cher... En outre, j'estime qu'il est plus profitable pour la qualité du film, et pour l'organisation du tournage lui-même, de le préparer méticuleusement (je suis un maniaque des plans, comme les plans d'architecte), donc de payer des techniciens longtemps avant le début du tournage... Tout en étant capable de trouver une solution de remplacement, pendant le tournage, au dernier moment, je ne crois pas à l'improvisation pure et simple. Je regrette aussi qu'on soit toujours pressé par le temps, les impératifs que l'on retrouve finalement à chaque film : contrats signés aux acteurs qui ne sont plus libres à partir de telle date, ce qui vous oblige à faire des acrobaties, etc., etc. Les mille et un petits détails qui clochent viennent du fait que, au départ, le plan de financement est souvent trop juste pour les résultats qu'on veut obtenir, ou trop incertain... les producteurs se heurtant eux-mêmes à des difficultés énormes pour équilibrer leur plan de financement avec le plus de chance de succès possible, eux-mêmes étant tributaires d'une situation, etc.

7 La situation du cinéma étant elle-même très fluctuante, il est difficile d'avoir une opinion très précise. Quels pronostics peut-on faire ? Sur quelles bases ? Rien n'est logique ni prévisible dans ce métier. La raison la plus simpliste, basée sur l'empirisme le plus élémentaire, vous pousse à dire : les bons films « marcheront » toujours, mais qu'est-ce qu'un bon film ? Ce mot n'a absolument pas le même sens pour les uns et pour les autres, et chacun est persuadé de détenir la vérité... Néanmoins, je suis d'un naturel optimiste.

Christian-Jaque

rené clair

1 Mon prochain film, *Les Fêtes galantes*, dont la préparation est terminée, doit être réalisé au printemps prochain.

2 Les conditions de production de mes derniers films étaient satisfaisantes.

3 Le système de distribution et d'exploitation des films n'a guère changé depuis trente ans. Il faudrait l'adapter à la situation présente du cinéma et prévoir qu'il sera transformé par la télévision.

4 Je n'ai pas eu recours jusqu'à présent aux avances des Distributeurs ou de la Commission.

5 Pas d'opinion.

6 Le cinéma, comme la politique, est l'art du possible.

7 Il n'y a pas d'avenir particulier du cinéma français. L'avenir du cinéma dans le monde dépendra des nouveaux modes de diffusion qu'offrira la télévision.

rené clément

1 Etude, préparation d'une adaptation de M. Proust à l'écran. Sans conditions.

2 Oui.

3 Chaque cas est différent. Les avantages et les inconvénients changent de place. C'est un défi à l'expérience.

4 Aucune.

5 En 1945-46, je débutais et m'inquiétais des mêmes décisions. Est-ce « le temps retrouvé » ? Non, puisqu'on recommence.

6 L'amour, c'est le jeu des épreuves, quelles conditions ? Pour tourner *Jeux interdits*, il m'a fallu cinq ans de patience et accepter toutes ces épreuves, tant pour mon équipe que pour moi.

7 Peut-être quatre ans de transition avant un nouvel équilibre, qui rendra probablement caduque la situation du cinéma mondial d'aujourd'hui.

René Clément

henri-georges clouzot

1 Impossible de répondre avant d'avoir fixé les grandes lignes du scénario. Le choix du sujet (je ne dis pas de l'anecdote) détermine le montant du devis qui détermine lui-même les conditions de la production.
A partir d'un certain montant, je doute qu'un producteur s'engage avec le seul concours d'un distributeur français. A ma connaissance, une seule exception cette année : *Week-end à Zuydcoote*, financé par Robert et Raymond Hakim. La Maison Pathé n'avait garanti qu'un million deux cent cinquante mille francs au départ ; le contrat avec Fox est postérieur à la fin du tournage.

2 Les conditions de tournage de *L'Enfer* ? Excellentes. Le travail avec deux équipes était exténuant, mais il était impossible de faire mieux pour un film en langue française dont le budget dépassait déjà de loin les normes habituelles.

3 Une société américaine de distribution obtient certainement de meilleurs résultats pour l'ensemble du territoire étranger, mais le taux de distribution est élevé, les frais généraux exorbitants, la recette producteur s'en ressent surtout pour les territoires français et francophones.

4 Je n'ai eu qu'une fois à demander une avance sur l'Aide à la Commission du Centre : pour *Le Mystère Picasso*. C'est une expérience personnelle un peu courte pour motiver un avis qui ne pourrait être évidemment de ma part que favorable.

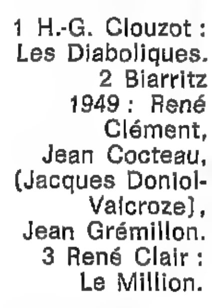
5 Je n'en pense pas grand-chose dans la mesure où je les ignorais encore hier. Il me semble, à première vue, que toute restriction à la liberté des réalisateurs est déjà dangereuse au moment où nous devons nous-mêmes faire des sacrifices pour continuer à nous exprimer en français.

6 Mon projet le plus cher est évidemment la reprise de *L'Enfer*. Elle est inconcevable pour l'instant. Le médecin me conseille de reprendre une activité normale, mais le film est justement irréalisable dans des conditions normales.
La publicité accueillie à la télévision va accélérer la vente des récepteurs, diminuant encore le nombre de spectateurs pour l'ensemble des salles et ne laissant de chance qu'à une production qui présentera une valeur d'événement.

7 Qui pourrait se montrer optimiste sur l'avenir du cinéma français ! Même dans le cas d'une réussite, les bénéfices resteront limités, puisque, depuis la guerre, le prix de la production a augmenté deux fois plus vite que le prix du fauteuil de cinéma.

H G Clouzot





1 H.-G. Clouzot : Les Diaboliques. 2 Biarritz 1949 : René Clément, Jean Cocteau, (Jacques Doniol-Valcroze), Jean Grémillon. 3 René Clair : Le Million.



2

3

henri colpi

1 Depuis bientôt deux années, je ne fais rien. Il se trouve qu'actuellement, et tout récemment, deux projets flottent dans l'air. L'un est français, l'autre franco-roumain. Comme j'ai déjà tourné en Roumanie et que j'y ai laissé de bons souvenirs (et réciproquement), j'accorde très naturellement davantage de chances au projet roumain. Quant aux conditions de production, ou plutôt de coproduction, elles sont, et ne peuvent être, qu'agréables.

2 J'ai réalisé deux films. Le premier, en France, a été fait dans la liberté la plus complète, avec seulement une limitation dans le devis, ce qui est plus que normal. Le second, en Roumanie (en coproduction), n'a soulevé que très peu de problèmes, disons dix pour cent des problèmes que, généralement, on rencontre en France, encore que, personnellement, et faute de réalisations plus nombreuses, je ne les aie jamais rencontrés.

3 Il y aurait, évidemment, beaucoup à dire. Surtout « en général ». « En général », la distribution et l'exploitation sont choses aberrantes, dépassées, retardataires. Comme si le temps s'était arrêté, comme si on en était encore à l'avant-guerre, comme si n'existaient ni une évolution du public, ni la télévision, ni le confort du spectateur. « En particulier », le problème est autre. Il devient cas particulier. J'avais l'impression qu'*Une aussi longue absence* était assez sacrifié. Erreur : les bordereaux font foi d'un nombre de spectateurs assez impressionnant pour un tel film. Peut-être en ira-t-il de même pour *Codine*. Il ne faut tout de même pas se laisser obnubiler par les seuls résultats de l'exclusivité parisienne, même si c'est sur ces résultats-là que vous êtes jugé.

4 L'actuel système de production fait ce qu'il peut, et il peut peu. Ainsi le veut la conjoncture présente. Et que la Commission d'avances du Centre ait pris, dans une certaine mesure, la relève des distributeurs, ne change, actuellement, pas grand-chose, en raison de cette conjoncture défavorable. Il faudrait que cette Commission double ou même triple ses avances, ce qui est aberrant aujourd'hui, ou alors décrétons une nationalisation du cinéma.

Cependant, à l'époque où la conjoncture en question était moins défavorable, nombre de projets ont pu se réaliser grâce à l'aide de cette Commission. Personnellement, j'ai tourné deux films : ni l'un ni l'autre ne se seraient tournés sans l'appui de la Commission du Centre.

5 Je suis syndicaliste. Sans outrance, mais syndicaliste. Et j'emboîte le pas à mon syndicat lorsqu'il préconise l'équipe minimum et la carte professionnelle. Pourvu, bien sûr, qu'on ne fasse pas d'ostracisme et qu'on ne sombre pas dans un corporatisme. Par ailleurs, l'étendard de la liberté est souvent trop vite brandi : le cinéma est un art, certes, c'est aussi un commerce et une industrie, mais c'est aussi un métier.

6 Mon projet le plus cher est aussi le plus cher de mes projets, cher au sens matériel. Donc, il n'a aucune chance d'être réalisé dans un proche avenir. Ni même dans un avenir lointain. J'ajoute que je ne m'étais attaqué à ce projet coûteux que pour la raison suivante : en 1960, la mode était aux petits budgets ; en 1961, elle était passée aux gros budgets, et je suis parti tête baissée dans un gros sujet ; en 1962, les gros budgets étaient déjà devenus de l'histoire ancienne. Ça va vite, le cinéma.

7 Avenir immédiat du cinéma français : pessimisme. Avenir moins immédiat : un peu moins de pessimisme. (L'espoir fait vivre.)

Henri Colpi.

louis daquin

1 Je prépare un feuilleton pour la télévision, sur un thème dont je suis l'auteur. Attrait des problèmes posés par cette nouvelle forme de spectacle. Si mes projets de films sont nombreux, rares sont les producteurs qui s'y intéressent. Phénomène d'allergie très fréquent dans notre milieu. Le remède n'y est pas encore trouvé.

2 Mon dernier film ? Six semaines de tournage. Le sujet n'en demandait pas plus. Tout en intérieurs réels. Le sujet s'y prêtait.
Intérieurs réels ? Décors en studio ? Je n'ai pas de règle. Tout dépend du thème. On a cependant tendance à négliger l'apport d'un décor dans l'expression visuelle, à corseter de ce fait l'imagination cinématographique par l'abus du décor réel. D'une contrainte économique, il ne faudrait pas faire une règle esthétique.

3 N'ayant jamais réalisé de films avec de grandes vedettes, leur diffusion et leur exploitation fut rarement satisfaisante. On ne peut pas dire que mon « box-office » soit très reluisant. C'est difficile de faire un film qui plaise aux 5.000 exploitants de salles du territoire.

4 La réalisation d'un film dépendant uniquement des avances distributeur, il est aberrant de penser que sept ou huit personnes commandent, par leurs décisions, le sort de la production cinématographique. Il ne faut plus que les distributeurs soient des banquiers ! Qui financera les films ? Il me semble difficile, dans notre système économique, de libérer l'art cinématographique des contraintes financières. En 1957, François Truffaut écrivait dans « Arts » : « Le cinéma français crève sous les fausses légendes... » L'écrirait-il encore aujourd'hui ? Et en 1958, Bernard-Aubert, dans le même journal : « Il faut remettre les distributeurs à leur place... Je tourne mon film suivant une formule révolutionnaire qui sera, j'espère, une formule d'avenir. » Hélas ! Quant à la commission des avances sur recettes, j'ai, par elle, été recalé trois fois. Il m'est impossible à ce jour d'en saisir la politique, et en découvrir les critères

5 L'équipe minimum, telle qu'elle figure sur la convention collective, fut établie après dépouillement de cent fiches techniques de films réalisés antérieurement.
A part quelques cas d'espèce, adversaires et partisans de l'équipe minimum finissent par s'opposer sur un ou deux postes, dont il n'est pas certain que la suppression soit en définitive une économie.
Le doublage d'un film réalisé avec « son témoin » coûte plus cher que le salaire d'un ingénieur du son et de son assistant. Que l'on préfère, sur le plan esthétique, procéder ainsi, c'est une autre question.
Les cartes professionnelles ? Faut-il oui ou non un minimum d'apprentissage du métier, de la technique ? Je pense que oui. Les nouvelles générations ont une indiscutable culture cinématographique acquise grâce aux expériences et recherches des autres générations. Ce qui simplifie le problème de l'apprentissage. Cependant, un agrégé de français n'est pas automatiquement un romancier.

6 En 1938, quand je voulais devenir réalisateur, j'avais fait l'adaptation de trois romans : « Thérèse Desqueyroux, Climats, Léviathan ». A cette époque, je passais pour un cinglé. Les films ont été réalisés vingt ans après, par des jeunes. C'était trop tard.
Alors, à quoi bon parler de projets ?

7 Certains pensent à tort que le cinéma est fichu. Un art ne peut mourir, disparaître. Je rêve d'un grand colloque entre tous ceux qui font le cinéma et qui l'aiment. Ce n'est pas possible qu'ensemble, nous ne trouvions des solutions.

Daquin

paule delsol

1 Je prépare un film qui se passera dans le milieu étudiant.
Je viens de déposer une demande d'avance sur recettes, et je cherche un distributeur et un coproducteur. Je suis actuellement en pourparlers avec certains d'entre eux.
Pour ma part, j'apporte en coproduction mon travail (scénario, adaptation, dialogues, mise en scène) et des prestations de matériel (auditorium, salle de projection, salle de montage, matériel de prise de vues et de prise de son, en ma possession).

2 J'ai produit *La Dérive* dans des conditions artisanales et en le finançant moi-même. Ces conditions de production m'ont permis plus de liberté et plus de maniabilité.
Je voudrais produire mon prochain film dans les mêmes conditions de liberté, mais en disposant d'un peu plus d'argent, et avec une

équipe plus nombreuse. (Ces deux conditions, du reste, sont solidaires.) J'ajoute que le fait d'avoir financé moi-même mon film, sans crédit, ne m'a apporté aucun avantage particulier.

3 Ce système me paraît périmé.
A première vue cependant, il n'y a que ce système de possible, ou le trust.
Un système de trusts supprimerait obligatoirement les petits distributeurs qui courent le risque de distribuer des films de qualité.
Alors ?
Je ne suis malheureusement pas compétente pour trouver une solution.

4 Je pense que le système actuel ne peut qu'encourager la production des films « commerciaux » (j'emploie volontairement ce mot au sens péjoratif, car je n'ai rien contre le fait qu'un film soit commercial, au contraire...).
En effet, les distributeurs ne donnent de garanties qu'aux films qu'ils croient commerciaux.
D'autre part, la Commission du Centre, qui avait été créée, je crois, pour encourager des films de qualité, n'a pas atteint son but. Elle dépend finalement de tout un système bancaire qui, par méfiance, finit par n'encourager également que les films réputés « commerciaux ».
Résultat, seuls ces films disposent de moyens de production normaux.
Je n'insisterai pas, non plus, sur la pré-censure exercée sur certains films par cette Commission, pour la raison qu'ils ne sont pas dans la ligne actuelle. On risque fort d'aller vers un certain dirigisme et vers la standardisation.
Cette Commission a donné une avance au film *Fort du Fou*. Cette Commission a donné une avance à certains films qui ne seront jamais terminés. Cette Commission m'a refusé une avance sur recettes et j'ai terminé mon film. Je lui ai demandé une avance sur recettes pour mon prochain film.
J'ai peur, de toute façon, que cette Commission ne manque de discernement...

5 Que penser d'une décision aussi catégorique ?
Chaque film a besoin d'une équipe différente. Je ne vois pas ce que pourrait faire cette équipe minimum (avec maquilleuse, et décorateur...) dans un film tourné sur la vie des insectes, par exemple... D'autre part, il est évident que cette équipe serait insuffisante pour un film à grand spectacle. Je suis sûre que les décisions du Centre National de la Cinématographie seront très souples.
Je ne suis pas contre les cartes professionnelles, à condition qu'elles soient distribuées avec justesse.

6 Mon prochain film. Le plus tôt possible. Dans les meilleures conditions possibles.

7 Je pense qu'une chose en déséquilibre finit par basculer. Après, tout ira bien... pour les survivants.

Paule Delsol

jacques demy

1 Je prépare avec Michel Legrand une comédie musicale. Mag Bodard produira le film, probablement dans les meilleures conditions puisqu'elle ne sait pas faire autrement.

2 *Les Parapluies de Cherbourg* fut un film produit, distribué et exploité intelligemment.

3 *Lola* fut Aimée, mais délaissée par son producteur et son distributeur.
La Baie des Anges fut mal aimée. Ce sont des choses qui arrivent. Producteur et distributeur ne sont pas responsables.
Cela dit, chaque film étant un cas particulier, seul le réalisateur peut parler de la production et distribution de son ou ses films.

4 J'ai bénéficié de l'avance distributeur et de l'avance du Centre. Ces avances m'ont permis de réaliser les films que j'avais envie de tourner, n'ayant pas un maravédis pour les produire moi-même. Mais il existe aussi des banques et, plus rarement, des mécènes. Au fait, où sont-ils donc ?

5 Le côté « être en carte » me fait froid dans le dos. C'est évidemment une atteinte à la liberté au même titre que les cartes d'alimentation. Et, du même coup, on « écarte » du cinéma le peintre ou le musicien ou, surtout, le « rien du tout de génie » miné par la cinématographite. Ce qui n'est pas souhaitable.
L'équipe minimum ? Pas de généralités.
Pour réaliser *Joli mai*, j'ai besoin de deux techniciens.
Pour réaliser *Cléopâtre chez Ben-Hur*, j'ai besoin de 1.042 techniciens.
Je pense que seul le réalisateur (encore lui) peut décider du nombre de techniciens nécessaires à la réalisation de son film.

6 Le film auquel je travaille et que je tournerai... je ne sais pas encore.
C'est un marathon : je m'entraîne.

7 Bien vaste sujet pour être traité en trois lignes.
Je le traiterai en cinq :
1) Si tous les producteurs font faillite,
2) Si tous les distributeurs font faillite,
3) Si tous les exploitants font faillite,
4) Si tous les spectateurs regardent la télévision,
5) Je ferai du cinéma à la télévision.

Jacques Demy

michel deville

1 Je viens de terminer le montage de *Lucky Jo*.

2 Oui, car mes producteurs m'ont laissé très libre. Il paraît que la chose devient rare.

3 Le phénomène « nouvelle vague » a très heureusement bouleversé beaucoup de choses dans le cinéma français : technique, jeu des acteurs, dialogues, production, etc. Il n'a, hélas ! pas atteint la distribution. Tout reste à faire.

4 Les avances sont, bien sûr, une bonne chose quand on les obtient. Sans elles, je n'aurais pu produire mes trois premiers films. Mais, comme un membre de la Commission du Centre a tenu à me faire savoir, après mon troisième film, qu'à l'avenir, je n'aurais plus d'avances, n'en ayant plus besoin (sic), je pense que j'aurais beaucoup de mal à produire tout seul un autre film. Les avances des distributeurs, chaque année un peu plus réduites, ne suffisent plus quand on est un petit producteur.

5 Je suis farouchement contre « l'équipe minimum », stupidité sans nom. Le problème des cartes professionnelles est, je pense, moins grave, car là, comme cela s'est toujours passé, la difficulté peut être tournée.

6 Une comédie musicale ! Je crois qu'il n'est pas nécessaire de vous expliquer pourquoi j'ai du mal à réaliser ce projet « cher ».

7 Je suis optimiste. Pourquoi pas ?

M Deville





1 Jean Dewever. 2 Jacques Doniol-Valcroze et Bernadette Laffont. 3 Jacques Demy : *Les Parapluies de Cherbourg* (Jean Rabier à la caméra, Nino Castelnuovo, J. D.).

jean dewever

1 Indépendamment d'un long métrage, je prépare plusieurs séries pour la TV. Mais rien n'est absolument décidé. Il est difficile de parler ici des conditions de production qui sont fort diverses et, d'ailleurs, traditionnelles.

2 Très satisfait. J'étais à la fois producteur et metteur en scène. Mais il s'avère que cette dualité est pratiquement impossible. Il faut choisir, sous peine de perdre énormément de temps à des tâches qui ont fort peu à voir avec le cinéma.

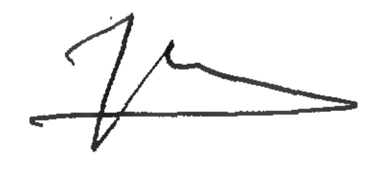
3 Tout reste à faire, surtout dans le domaine de l'exploitation.

4 La Commission m'a toujours été favorable (et aussi le C.N.C.). Malheureusement, les sujets retenus sont presque automatiquement rejetés par les distributeurs. En admettant que le film soit quand même réalisé, il sera alors systématiquement « barré » au niveau des exploitants.

5 A priori, toute forme de réglementation m'effraie. Soi-disant destinée à protéger les débutants ou les faibles, elle se retourne presque toujours contre eux.
L'ingérence de l'Etat dans l'industrie cinématographique a été un bien — au début. Il a suffi d'un changement de politique générale — justifié ou non — pour que l'expérience tourne à la catastrophe pour l'ensemble de la profession.

6 J'ai beaucoup d'idées qui toutes me sont chères et que je réaliserai certainement un jour. Peut-être même dans un proche avenir.
Mais qui nous protégera des financiers technocrates ? A ce propos, j'ai lu hier, par hasard, une période de Mirbeau. Je vous la livre :
« Les gens de finance sont en général fort bornés et orgueilleux avec médiocrité. Ils manquent de culture, d'imagination, de générosité d'esprit dans un métier où il en faut beaucoup. Ils n'ont que de la routine dans une aventure où il n'en faut pas du tout. Concevoir une affaire, c'est concevoir un poème. L'homme d'affaires, qui n'est pas en même temps un idéaliste, un poète, ce n'est rien... »

7 Résolument attentiste et optimiste. Les banquiers meurent aussi.



jacques doniol-valcroze

1 Je viens de terminer un long métrage pour la TV (*L'Enlèvement d'Antoine Bigut*), et je suis en train de monter, toujours pour la TV, un film (40 minutes) que j'ai tourné sur Jean-Luc Godard.
Pour le cinéma, je prépare *Crime impuni* (scénario de Roger Stéphane, d'après le roman de Simenon). Tournage prévu vers mars. C'est une coproduction avec l'Italie et, peut-être, avec l'Allemagne. L'obligation (à cause du scénario) de tourner la moitié du film dans un pays exotique détermine un prix de revient plus élevé (100 millions environ) que je ne le souhaiterais.

2 Bien content d'avoir pu les faire... mais les deux derniers sont sortis dans des conditions exécrables.

3 Le plus grand mal en ce qui concerne les films qui ne sont pas du style Verneuil-Audiard-Belmondo. Grosso modo, la majorité des distributeurs et des exploitants ne font rien : ils attendent que ça marche tout seul. Et, de temps en temps, ils sabotent — inconsciemment ou non — les films qui leur déplaisent, même si c'est contre leur intérêt.

4 Le système — qui en vaut un autre — est moins en cause que les gens qui l'utilisent. Je n'ai pas à me plaindre personnellement de la Commission du Centre (en 5 ans, 4 avances accordées sur 5 films proposés), mais, dans l'ensemble, ses décisions sont souvent aberrantes dans la mesure où cette Commission s'écarte de sa vocation statutaire, qui est d'aider les films difficiles et non de voler au secours des succès probables.

5 Le plus grand mal. C'est le retour aux erreurs passées. Il faut ouvrir la profession et non la fermer. Et cela dans l'intérêt du cinéma et de la profession elle-même. Le protectionnisme corporatif est la pire interprétation du syndicalisme.

6 J'en ai dix... et, en ce qui concerne leur concrétisation, je répondrai par un proverbe zen : n'importe où sera le mieux.

7 Contre toute raison, il faut *choisir* l'optimisme. Sans ça, pourquoi continuer ?

julien duvivier

1 Je travaille actuellement sur le projet d'une comédie musicale inspirée de l'histoire de Casque d'Or (1898-1902). Ce projet ne deviendra réalité que si, en février 1965, certaines conditions ont pu être réunies. Le producteur est Jacques Bar pour la Métro-Goldwyn.

2 Dans mon dernier film, je me suis laissé imposer des acteurs qui n'étaient pas les personnages des rôles qu'ils avaient à interpréter. Ceci, parce que ces acteurs étaient de soi-disant vedettes, dont le nom, paraît-il, garantissait certaines coproductions. Or, pour obtenir l'accord desdits acteurs, on m'a contraint à modifier le cours de l'histoire que j'avais à raconter pour donner une importance à des rôles qui ne devaient pas en avoir. D'où déséquilibre dans le film et échec inévitable.

3 Les conditions de distribution et d'exploitation des films français sont extravagantes en général. Elles font partie d'une routine dans laquelle le cinéma en général s'enlise. Là-dessus, il y aurait trop à dire.

4 En France, le producteur est assujetti au distributeur. C'est ce dernier qui a le dernier mot : sur le sujet à traiter, sur les acteurs à engager, et sur cent autres points où son opinion est en général sans appel. Or, le distributeur n'attache de valeur qu'au succès du moment. Il faut faire tel genre de films parce que c'est celui qui *au moment* a la faveur du public. Il faut avoir tel acteur, c'est celui que le public apprécie *au moment*. En ce moment, il n'y a pas de salut hors d'un film d'aventures et pas de distribution valable sans Belmondo. Il en va de même pour le film dit comique. La contribution du Centre ne joue que si d'abord le distributeur est d'accord. Résultat : voyez le tableau des films français en préparation ou en cours de tournage. Abandon de toute ambition, vulgarité, bassesse. Pas un seul grand projet en vue.

5 L'équipe minimum devrait être laissée à l'appréciation du metteur en scène qui seul sait de quoi il a besoin, et de qui.

6 J'ai lutté pour tenter de réaliser des films dignes d'intérêt au stade du projet. Je n'ai, pour ainsi dire, *jamais* pu réaliser un film qui m'était cher. Depuis ces dernières années notamment, je n'ai pu me résoudre qu'à tourner des sujets imposés. (Je dis imposés parce que c'était eux ou rien.)

7 Je pense que le cinéma français est en train d'agoniser. Sous l'excès de soi-disant intellectualisme, d'une part, et l'excès de vulgarité, d'autre part. Il serait donc facile d'accuser de cette mort certaine les auteurs et metteurs en scène. Le grand responsable est le public qui va à la facilité, à la grosse rigolade, et laisse vides les salles qui donnent des films de qualité. Réagir contre cela est une longue et difficile entreprise.
L'hebdomadaire « Variety » nous cite l'exemple de cet exploitant américain qui avait décidé, sous la pression de certaines organisations, de ne plus passer que des films dits de famille. Au bout de quelques mois, il a dû revenir dare-dare aux « nudies », films dans lesquels l'accent est mis sur le déshabillé féminin et l'érotisme, qui firent salle comble. Le cinéma français est mort. Il ne ressuscitera qu'à moins

d'un miracle, que le fisc pourrait faciliter. Mais tout se déroule comme si les pouvoirs publics favorisaient et poussaient à cette mort lente, pour pouvoir ensuite reprendre les rênes en mains et *nationaliser* le cinéma. Que Dieu nous garde ! Nous avons déjà l'O.R.T.F. !

pierre étaix

Je termine actuellement *Yoyo*, mon second long métrage.
Lorsqu'un réalisateur vit intensément l'aventure que représente un film, de sa conception à son aboutissement, il donne une partie de lui-même. Ce don, *il le fait par amour et par vocation. C'est un état* de fait dont trop de distributeurs et exploitants ne peuvent prendre *conscience. Ils ne visent pas le même but.*
Il me semble donc impossible de répondre brièvement (ou copieusement) aux questions posant des problèmes d'une rare complexité : les divers systèmes de production, la distribution et l'exploitation.
Les principaux intéressés, c'est-à-dire les réalisateurs et le public, ne sont pas concernés.
L'avis qu'ils peuvent donner en réponse à un questionnaire ne peut, hélas, en rien modifier la marche de l'industrie cinématographique. Aussi faut-il, à mon avis, que le cinéma traverse une crise plus grande encore afin que les industriels prennent conscience que leur *industrie* est aussi, et avant tout, son art... Le septième sans doute, mais seulement dans *la chronologie.*
Le public, ou du moins une majeure partie en est, aujourd'hui, *consciente.*
C'est pour elle que je veux travailler et suis donc tout à fait optimiste.



jacques fabbri

1 Je termine mon premier film, *Les Pieds dans le plâtre.*

2 Oui.

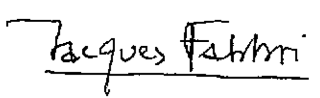
3 Je ne sais pas, c'est mon premier film.

4 Tout cela est très compliqué.

5 Je ne suis pas au courant. Ce n'est pas mon métier.

6 Ne pas avoir fait un navet, et recommencer si possible.

7 C'est à vous à avoir une opinion là-dessus. Moi, je débute.



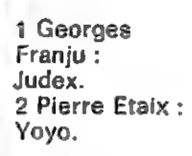
georges franju

On n'est *jamais* content.
Si je fais un film, je me dis que la production va ; si je n'en fais pas, que ça ne va pas.
C'est dur de faire un film. La centrale catholique, il y a quelque temps, *m'a empêché de faire un film. A cause des* bonnes sœurs de *Judex* !
C'est dur de faire un film. Le faire avec *qui* on veut, c'est encore pire. Le faire *comme* on veut, là, ce n'est pas possible.
Ainsi, j'ai eu un projet. C'est « Le Désert des Tartares », d'après Dino Buzzati. Eh bien ! on n'en veut pas. On me propose « Un amour », également de Buzzati, mais moi, c'est « Le Désert » que je veux faire. Eh bien ! je ne le ferai pas. C'est tout.
Pour le reste, demandez à Eugène Lépicier. C'est mon producteur. Il sait tout ça bien mieux que moi.

Quand j'ai demandé à Borkon Monica Vitti, pour faire *Du mouron pour les petits oiseaux*, il m'a dit : « Je ne connais pas cette dame ! » Il voulait Françoise Arnoul ! J'ai insisté, mais rien à faire : « Monica Vitti ? m'a-t-il dit. Il n'y a que vous et son mari qui la connaissiez. » Pourtant, il m'est arrivé de découvrir des gens pas mal. Maurice Jarre par exemple, qui a *travaillé avec moi sur Hôtel des Invalides* ; et Aznavour.
Grâce à Malraux, j'ai eu 60 millions d'avance pour *Thomas*. Moi, de Gaulle, je m'en fiche. Mais Malraux, c'est Malraux. C'est un grand auteur, et c'est quelqu'un qui s'intéresse à l'art.
Pour le C.N.C., je sais qu'il y a des gens qui vous aident, d'autres qui vous mettent des bâtons dans les roues. Moi, j'ai été aidé par des gens, quelquefois. C'est ça qui compte. Ainsi, Henri Claudel est quelqu'un qui m'a beaucoup soutenu.
Ce que je voudrais tourner : *Fantômas* ! Mais maintenant, l'affaire est liquidée. Vous connaissez la chanson : « Ah ! quel plaisir d'avoir Hunebelle... »
Mais que voulez-vous que je vous dise de l'avenir du cinéma français ? Le problème *collectif m'intéresse, car je suis marxiste.* A part ça, j'ai un problème particulier à résoudre, et c'est ce qui m'intéresse !
Le reste... Que voulez-vous que je vous dise ? C'est pas simple !

abel gance

J'essaie en vain de rassembler mes idées pour répondre à votre questionnaire.
Je n'y trouve qu'une course d'obstacles où je bute sur chaque question, désarçonné vingt fois par le vieux Pégase du Cinéma aux ailes brisées qui bronche et me vide de mes étriers à chaque haie.
Excusez donc le désordre de ma réponse, désordre qui apparaît d'ailleurs à tous les barreaux de cette échelle de fakir du Cinéma qui ne mène plus que dans les nuages et d'où nous retombons tous plus ou moins meurtris.
Je constate sur moi et sur mes œuvres les outrages du temps, que viennent à peine de recrépir les extraordinaires critiques de *Cyrano et d'Artagnan*, que je reçois *aujourd'hui* d'Angleterre, *alors* qu'en France...
Et, pour me consoler, je feuillette avec mélancolie un dossier de lettres affectives d'amis disparus : Canudo, Delluc, Céline qui, en 1938, m'écrivait :
« ... Ne crachez pas sur vos œuvres, comme on dit. Il restera dans cent ans bien plus de votre Cinéma que de mon gros tambour mortuaire. Vous avez remué des esprits que je ne toucherai jamais. »
Et, en parlant de mon livre « Prisme » :
« Bouleversant... Pascal ne m'a pas fait autant ! »
Quinze lettres de ce génial Elie Faure, enthousiaste de la Polyvision de mon *Napoléon*, qui m'écrit :
« Vous avez plus de génie que vous ne vous en doutez vous-même, et de ce point de vue, *je ne vois personne qui puisse vous* être comparé. Vous tenez avec *Bonaparte* un admirable film dont la cime *est la double tempête, grande comme* un chant de Dante ou comme un épisode de la Sixtine ! On comprend, à vous regarder, votre amertume à parler du valérysme et de l'intellectualisme qui élèvent la constipation distinguée à la dignité que seule, jusqu'ici et pour cause, la forte poésie du cœur et de l'imagination a pu atteindre. J'ai de ces gens une horreur pareille à la vôtre. Elle me ramène à Hugo avec lequel vous avez tant de points communs... Et vous, je vous aime, je ne sais pas pourquoi ! »
Et cent autres lettres de noms impressionnants du même ton.
Mais depuis, quelle asphyxie !
Sommes-nous réduits à vivre dans les cinémathèques pour rechausser les bottes de sept *lieues de l'enthousiasme, devant les cénotaphes* du Cinéma, où dorment les films illustres ?
Et que me reste-t-il en marge de ce dernier plaisir ?
D'abord la pauvreté, après un demi-siècle de lutte ardente contre la bêtise, la stagnation, l'envie, la vulgarité, le snobisme et les ricanements de crapauds. Et puis, tous mes rêves perdus qui dorment dans mes tiroirs, car je n'ai pu donner au Cinéma qu'un pourcentage infime de ce qu'il était en droit d'attendre de moi. Je suis, de ce fait, très pessimiste sur son avenir, s'il continue à s'engluer dans les ornières d'une bureaucratie sclérosée, de financements usuraires, de commissions hybrides, de décrets multiples, de syndicats à courte vue, de taxes abusives, crabes et scorpions à chaque pas. *Tour de Babel vue* par Jérôme Bosch. Effondrement progressif !
Je ne crois plus qu'à la télévision en couleurs reportée sur les écrans de nos salles passant les films 35 mm qui, peu à peu, disparaîtront.



1 Georges Franju : Judex.
2 Pierre Etaix : Yoyo.

Cent vingt-deux millions de spectateurs de moins que durant 1957, un tiers de perdu ! Dans quatre ans, ce sera la moitié... Il ne restera plus, dans les dix années qui viennent, que la télévision, de grandes salles fixes et d'autres itinérantes qui projetteront les très grands films — genre Magirama (Cinérama avec Polyvision), avec l'orchestration visuelle, sur les écrans latéraux, de la mélodie de l'écran central. Syntaxe nouvelle du Cinéma de l'avenir, dont je ne suis encore que le Don Quichotte, dans un pays de sourds et d'aveugles.

Je suis, hélas ! arrivé à faire mien cet apophtegme de Charles Villon : « En Art, en France, ce sont les soixante-dix premières années qui sont difficiles ! »
Evidemment, à la fin, tout arrive, mais en quel état !
Et cette mélancolique formule de Charles Villon s'est rencontrée dans mon esprit avec cette prophétie de Bonaparte en Egypte :

« Depuis cent cinquante ans, il n'y a plus rien à faire en Europe, ce n'est que dans l'Orient qu'on peut travailler en grand. »

C'est pourquoi, invité par la *République Populaire* de Chine, c'est dans cette immense terre neuve pour le Cinéma que je vais essayer de porter mes efforts de *liaison avec la France*, puisque aucune porte ne s'ouvre ici devant les grands films épiques dont nous avons besoin. La Chine fait, en ce moment, un gigantesque bond en avant, que j'ai pu constater moi-même le mois dernier. Elle offre le tremplin. Le Cinéma a tellement besoin de se rejoindre et j'ai tellement besoin de me retrouver !

Abel Gance

jean girault

1 Je viens de terminer *Les Gorilles* avec Darry Cowl et Francis Blanche. C'est une suite aux *Pique-assiette*, aux *Livreurs* et aux *Bricoleurs*, c'est-à-dire un film assez burlesque.
J'écris maintenant avec Jacques Wilfrid une pièce pour de Funès, sur un sujet que nous avons depuis déjà plusieurs années. Pierre Mondy, je l'espère, en fera la mise en scène, comme il l'avait déjà fait pour nos deux premières pièces, « L'Amour, toujours l'amour », et « Sans cérémonie » (*Pouic-Pouic* à l'écran).

2 Oui et non. Pour *Le Gendarme de Saint-Tropez*, on ne m'a pas donné des moyens américains, mais je dois reconnaître que les producteurs ont fait un gros effort. Malgré cela, il m'a fallu tourner très vite, sans possibilité de refaire des plans après la projection des rushes. C'est le grand désavantage que nous avons en France.
Elément dont devraient tenir compte, à mon sens, les critiques spécialisés : lorsque vous-mêmes, aux « Cahiers du Cinéma », vous parlez avec beaucoup d'enthousiasme de Jerry Lewis par exemple, pensez qu'il a pu, lui, retourner des séquences entières de son film. Il a le droit de se tromper. Peu importe... Personne ne verra le premier jet. Nous, au contraire, nous sommes condamnés sans appel. Si la scène n'est pas bonne, elle sera malgré tout dans la salle.
N'oubliez pas non plus que le film comique, à gags, n'est pas un cinéma-vérité, que l'on peut faire en équipe réduite, au 120 m. et sans son direct. Pas question, ici, de cacher la caméra.
Tout cela coûte évidemment très cher et, malheureusement, nos producteurs ne sont pas des mécènes. Pour *Les Gorilles*, même chose, six semaines de tournage. Il en faudrait sept, qu'y faire ? C'est déjà beau, ces six semaines.

3 Là, par contre, tout est à revoir. Surtout dans l'exploitation. En exclusivité, les paliers sont exagérés. Pour qu'un film tienne trois ou quatre semaines, il faut un gros morceau — gros devis et grosses vedettes — ou alors c'est le miracle.
Jusqu'à présent, j'ai eu assez de chance. Mais j'avoue que les camarades qui se lancent dans des expériences d'avant-garde ont vraiment du courage.
Ne parlons même pas de la qualité de la projection. Il y a aux Champs-Elysées trois ou quatre salles où faire payer aux spectateurs huit ou neuf cents francs relève de la plus haute escroquerie : l'image est floue, le projectionniste enchaîne les bobines au pifomètre, et il faut un sonotone pour comprendre les dialogues. Quant aux salles de quartier... *Police* ! Le type qui s'y hasarde est à mettre dans un musée.

4 Aucune expérience personnelle.

5 La théorie est une chose, la pratique en est une autre.

6 J'ai deux ou trois sujets que j'aimerais faire. Les producteurs sont intéressés. Reste à obtenir l'accord des vedettes. C'est parfois plus difficile.
Si toutefois tout va bien, j'obtiendrai, je crois, plus d'argent et plus de temps.

7 Je reviens à mon dada : si les salles se modernisent, l'optimisme est de rigueur.

Jean Girault

claude de givray

1 J'écris un scénario pour me faire plaisir en attendant qu'un producteur me fasse éventuellement signe pour tourner un sujet vraisemblablement de son cru.

2 Depuis *Tire-au-flanc 62*, j'ai tourné trois films de commande avec des bonheurs divers : en ce qui concerne *Une grosse tête* et *L'Amour à la chaîne*, à partir du moment où j'en ai accepté les conditions primordiales, Eddie Constantine pour l'un, la prostitution pour l'autre, j'ai été relativement libre ; « relativement », c'est-à-dire dans des conditions financières bien déterminées : à la signature du contrat, avant que le découpage ait été écrit, le devis du film et son temps de tournage étaient fixés.
Evidemment, je ne suis pas le seul dans mon cas, mais je pense qu'il faut beaucoup de grandeur d'âme pour ne pas se laisser trop conditionner par cette petite gymnastique.

3 Les distributeurs en tant que loueurs de films font leur travail et, là-dessus, je n'ai rien à dire.

4 On sait que, maintenant, les distributeurs avec leurs avances sont les réels financiers d'un film... Il y a deux ans, ayant monté avec un ami, Claude Nedjar, une petite maison de production pour essayer de réaliser en toute liberté un film, *Le Piton*, sur la vie dans un poste militaire en Algérie, j'ai eu l'occasion d'avoir affaire à eux... « Quelle funeste idée de faire un film sur un sujet pareil ! », m'a-t-on dit en substance, et le plus souvent sans prendre connaissance du scénario. J'ai eu beau dire que les films de guerre anglais ou américains marchaient bien, on m'a répondu : « D'accord, mais faites passer l'action du vôtre en Corée ou en Birmanie... »
Comme notre sujet intéressait quelque peu les Italiens, nous avons cherché de l'argent du côté du Centre ; le script a été refusé par six voix contre cinq ; nous avions distribué vingt-deux exemplaires. Par la suite, nous avons rencontré deux ou trois membres de la Commission d'avances qui étaient favorables à notre projet mais qui n'avaient pas pu venir le jour du vote. Je n'ai pas pu m'empêcher de penser qu'avec mon ami, nous étions bien mal organisés.

5 Dans ce domaine, le Centre se trouve bizarrement dans l'inconfortable position d'un leader syndical, il est pris entre deux feux : d'un côté, la défense des techniciens, de l'autre, la sauvegarde des producteurs. Dans un monde où l'argent frais est rare, il est difficile de décourager complètement l'esprit d'entreprise ; or, certains films ne peuvent se mettre sur pied qu'en tablant sur des dépenses minima (équipe réduite, etc.). C'est à prendre ou à laisser...
Faut-il, pour défendre les intérêts de quelques postes, réduire les autres au chômage ? Voilà un dilemme qui autorise bien des dérogations...

6 Mon projet le plus cher, *Le Piton* toujours (voir en 4), que je tournerai peut-être pour la Télé, et aussi une comédie burlesque à deux personnages qui ne posera peut-être pas trop de problèmes financiers.

7 D'un côté, les grandes salles d'exclusivité avec la couleur et le 70 mm ; de l'autre, les salles d'art et d'essai avec peut-être le 16 mm ; et, au milieu, la télé, le plus grand distributeur de films B que le cinéma ait jamais connu.

C. de Givray



1



2

3



1 Claude de Givray. 2 Jean-Luc Godard : La Femme mariée (Philippe Leroy, Macha Méril, J.-L. G.). 3 Abel Gance : Cyrano et d'Artagnan (A.G., Dahlia Lavi, Sylva Koscina).

jean-luc godard

1 Un film d'aventure, d'art et d'essai, avec Eddie Constantine dans le rôle principal. Ce film, dont le titre n'est pas encore trouvé, sera tourné dans les conditions normales de production auxquelles est habitué cet acteur.

2 J'ai toujours été satisfait des conditions de production de tous mes films sans exception. Le difficile, je crois d'ailleurs, n'est pas de trouver un producteur et son complément le distributeur. Je veux dire, ce n'est pas la difficulté majeure, qui est de trouver le « right man » pour le « right movie », chose qui m'est arrivée, mais pas toujours. Si, par exemple, *Le Mépris* a été très mal produit par un distributeur (Joseph Levine) parce qu'il ignorait de quoi était fait le produit qu'il fabriquait, il a été remarquablement distribué par un producteur (Edmond Tenoudji) parce qu'il connaissait le produit qui avait été fabriqué, et le vendait comme tel.

3 (Suite.) Mes films sont des petits films, et l'expérience montre que des petits films sont mieux distribués par des petits distributeurs pour qui quelques centaines de milliers de francs sont d'une importance vitale (payer un nouveau manteau à leur femme, changer leur Simca contre une Lancia, etc.), alors qu'un gros distributeur se fout de quelques centaines de mille francs, ce qu'il veut : c'est le gros lot. Regardez les petits distributeurs et les gros au casino de Cannes ou Venise : les petits jouent les petites chances, pair, rouge, manque, alors que les gros jouent au numéro simple.

4 Depuis *A bout de souffle*, aucun de mes films n'a jamais bénéficié de l'avance sur recettes du Centre. Je ne présente d'ailleurs même plus de scénarios à la Commission d'Avances, ou alors sous un faux nom.
Par contre, tous mes films, sauf *Vivre sa vie*, ont été financés à partir d'une avance de distributeur, celui-ci imbriqué plus ou moins directement dans la production du film.

5 Je pense que le cinéma est un artisanat, et que les bons ouvriers doivent avoir de bons outils. Il est certes nécessaire de vouloir codifier les choses, mais à condition de le faire avec l'esprit de Montesquieu. On ne demande pas au menuisier qui fabrique une chaise d'employer autant d'ouvriers que pour fabriquer une maison. L'important n'est pas d'avoir un opérateur muni d'une carte (même les putains n'en ont plus), mais que la photo soit nette ; idem pour le son. Tout est permis. Je trouve par exemple que ceux envers qui la C.S.T. et les syndicats sont d'une faiblesse coupable, ce sont les projectionnistes.

6 Mon projet le plus cher est de tourner en studio tous mes films. Je ne le ferai jamais pour la simple raison que les décors de *L'Aurore* ou de *Folies de femmes* sont trop chers aujourd'hui pour n'importe quel producteur-distributeur.

7 J'attends la fin du Cinéma avec optimisme.

Jean-Luc Godard

edmond-t. gréville

1 Je termine un nouveau roman, « La Corde tendue ». Plus je vieillis et plus j'éprouve du plaisir à écrire, car c'est encore le seul moyen de créer en toute liberté et sans contrainte commerciale.
Mais je reste, bien sûr, un « mangeur d'écran ». Quatre ou cinq films par semaine, de préférence américains, plus ceux que Télé Monte-Carlo permet de revoir chaque soir quant on a la chance d'habiter le sud-est !
Je consacre cependant quotidiennement trois ou quatre heures (les premières de la journée, dès potron-minet...) aux scenarii. J'en ai commis trois cette année : *Le Mur de verre*, *Le Signe du Scorpion*, et une adaptation du bouquin de Pierre Nord, « Un homme a trahi ».
Avec ce même Pierre Nord, je prépare une série pour la télévision, « Les Dossiers de la Guerre Secrète ». Le premier film (durée, une heure) est déjà tourné et livré.
Il est question que je fasse en 1965, outre ces téléfilms et côté cinéma, justement cet *Homme a trahi*. Mais je rêve surtout de produire et réaliser mes deux sujets originaux, *Le Mur de verre* et *Le Signe du Scorpion*. J'ai trouvé quelques capitaux à Nice et j'espère réussir, malgré la carence des distributeurs et le ton très spécial que je désire donner à ces films sans grosses vedettes et, paraît-il, « dangereux ! ».

2 Ma dernière réalisation pour un producteur a été *L'Accident*, d'après Frédéric Dard, avec une de mes complices habituelles, Magali Noël. Je l'ai réalisé dans des circonstances pénibles, en moins de cinq semaines, avec un tout petit budget. Il y a dans ce film des séquences que j'aime bien, mais il est resté confidentiel, la Fox 20th Century l'ayant sorti à la sauvette et sous le manteau, malgré une assez bonne presse...

3 On a dit de moi que j'étais « un metteur en scène maudit ». C'est me faire trop d'honneur. Il est certain que je n'ai pas de chance en France (et surtout à Paris) avec l'exploitation de mes films. Non seulement *Beat Girl* (26 semaines à Broadway, etc.) a été interdit par la Censure française, mais tout ce que je fais, et qui marche fort bien à l'étranger, est étouffé dans cet hexagone dont on parle tant...

4 Il paraît, en effet, qu'il existe une telle Commission. Comme je ne fais pas partie du « happy few » et que je n'ai jamais utilisé les talents de dialoguiste de Mme Duras, moi pas connaître.
On m'a d'ailleurs informé que les Avances sur Recettes du Centre étaient destinées aux films « artistiques » (sic) et « perdants d'avance » (re-sic). Il paraît que c'est la même chose... Moi, je veux bien, mais que penser d'un système qui aurait alors refusé une avance sur recettes à la *Naissance d'une nation*, au *Lys brisé*, à *La Chevauchée fantastique*, au *Cuirassé Potemkine*, au *Pont de la rivière Kwaï*, à tout Chaplin, tout Griffith, tout Ford, etc.
C'est un peu comme si le « Fonds d'Aide à l'Industrie Automobile » décidait de n'encourager que la fabrication d'autos sans moteur et sans roues !

5 Je vois que c'est la Fonction de Réalisateur qui continue à être la moins bien défendue ; malgré les nouvelles cartes professionnelles dont je me félicite : en effet, n'importe quel pignouf, auteur de quelques films d'amateurs ou de plaquettes publiées à compte d'auteur, surtout n'importe quel scénariste ou faiseur de pièces de patronage, pourra se bombarder metteur en scène, en engageant un « conseiller technique » qu'il n'écoutera pas et qui se fera éjecter chaque fois qu'il voudra éviter un crime de lèse-cinéma !

6 J'ai déjà cité mes deux sujets originaux, *Le Mur de verre* et *Le Signe du Scorpion*, que je veux produire moi-même.
La solution du producteur-réalisateur est la seule valable. Les producteurs français n'ont souvent pas d'argent (ce qui serait leur unique raison d'être !) et ne sont que des intermédiaires qui grèvent les budgets.
Il faut traiter directement d'*exploitant* (celui qui montre les films) à *réalisateur* (celui qui les fait). C'est l'avenir, le vrai moyen de réduire le coût des films et de sauver le cinéma français.

7 J'aime trop le cinéma pour ne pas être optimiste. Je le connais trop pour ne pas être pessimiste. Et comme il y a 35 ans que j'attends... et surtout que je m'attends à tout, mettons que je suis le plus permanent des attentistes...

Edmond Gréville

pierre grimblat

1 Je tourne le 23 novembre *Cent briques et des tuiles*, une comédie avec Jean-Claude Brialy, Marie Laforêt, Sophie Daumier, Jean-Pierre Marielle. Produit par les frères Chabert. J'ai apporté le sujet, une série noire de Clarence Weff. Six semaines équipe normale. Deux semaines équipe reportage.

2 Mes deux premiers films : *Me faire ça à moi* et *L'Empire de la nuit*, m'ont permis, grâce à Eddie Constantine, de faire des films d'auteur sous couleur de films d'action. Malheureusement, le public auquel ils étaient destinés a le plus souvent été, à l'avance, effrayé par la réputation des films de Constantine.

3 Tous mes films sont sortis, soit à des époques, soit dans des salles ne convenant pas au caractère du film. Les circuits de distribution

devraient être considérés comme des « collections d'éditeur ». On ne sort pas n'importe quoi sous n'importe quelle couverture. Les distributeurs ne savent pas « diagnostiquer » le public qui... convient au film.

4 Aucune expérience personnelle. A vue de nez, une sorte de népotisme « spirituel » semble s'être installé.

5 J'ai tourné avec Reichenbach *Les Amoureux du « France »*. Un film-reportage qui ne pouvait être réalisé qu'en petite équipe. J'en suis à mon quatrième film ; pas encore de carte professionnelle.

6 Une comédie musicale. Genre cher, malheureusement. Je compte beaucoup sur *Cent briques et des tuiles*, film à prétentions commerciales, pour faire de grosses recettes et rassurer les producteurs à qui je fais peur.

7 Optimiste. Des films adultes pour un public à l'œil éveillé. Comparer l'œil d'un téléspectateur à celui d'un cinéphile !

Pierre Grimblat

marcel hanoun

1 Je termine le montage de mon long métrage, *Octobre à Madrid.*

2 Oui, pour avoir évité l'orthodoxie sacro-rituelle du « Syndicat des Confectionneurs de Pellicule ».

3 ...

4 Système à refondre entièrement.
Système à tics et de toc.
Qui dit Commission dit commissionnaires.
Pour exemple : La Commission d'Avance sur Recettes du Centre National de la Cinématographie vient de refuser à l'unanimité le scénario que je lui ai soumis, *L'Authentique procès de Carl-Emmanuel Jung*, inspiré de l'actuel procès de Francfort.

5 Je rêve d'un Centre National de la Peinture chargé d'organiser la profession en encadreurs, coloristes, teneurs et pointeurs de pinceaux, vernisseurs, Temple évidemment tenu par les marchands eux-mêmes.

6 Les projets ne manquent pour personne. Il faut d'abord devenir libre. N'importe quelles conditions, sans contraintes. L'essentiel est le cinéma, et pouvoir le « pratiquer ».

7 Le résumé synthétique de tout ce qui précède.
Optimiste quand même.

Hanoun

alain jessua

1 Je travaille sur un sujet original. Un film d'humour moderne dans l'esprit du caricaturiste américain Saül Steinberg.
Un producteur m'avance l'argent nécessaire à ce travail.

2 Non, car j'étais moi-même producteur du film et qu'il me semble impossible de cumuler les fonctions de producteur et de réalisateur. L'on devient un excellent producteur et un mauvais metteur en scène. On reste ou l'on devient un bon metteur en scène et l'on fait faillite comme producteur. Etre producteur, c'est-à-dire un bon producteur, me semble un métier extrêmement difficile auquel on doit consacrer tout son temps.

3 Médiocrement, mais cela, à mon avis, ne tient pas tant aux distributeurs qu'aux règles qui régissent la programmation des films en exclusivité.

4 Mon expérience personnelle de la commission du Centre a été excellente puisque j'ai obtenu cette avance. Malheureusement, je n'en dirai pas autant des distributeurs qui prennent de moins en moins de risques tant en France qu'à l'étranger.

5 Je ne suis pas au courant. Mais la réglementation qui avait cours jusqu'alors me semblait excellente. Seul le metteur en scène peut décider de ce que sera son équipe ; quant aux cartes professionnelles, il sera le premier à pâtir d'une incapacité des techniciens qu'il engage. Il ne peut donc qu'engager des techniciens compétents. La carte professionnelle n'ajoutant rien à leur intelligence du métier.

6 Mon projet le plus cher est celui sur lequel je commence de travailler. Pour le moment, j'ai un producteur, mais je ne peux encore dire dans quelles conditions il sera réalisé.

7 J'ai eu la chance d'aller présenter mon film à New York. L'on assiste, là-bas, à un phénomène très intéressant. Les producteurs de télévision commencent à se tourner vers le cinéma. Il n'y a plus, pour ainsi dire, de concurrence entre TV et cinéma. La TV jouant finalement le rôle de la radio par rapport au disque.
On aimerait que nos producteurs comprennent ce phénomène et ne s'acharnent pas à dire que le cinéma est mort et qu'il faut uniquement se tourner vers la télévision.

Alain Jessua

alex joffé

1 Je termine actuellement le mixage d'un film tourné en Israël, *Pas question le samedi*. C'est grâce à *Fortunat*, qui avait très bien marché là-bas, que j'ai pu monter cette affaire. Sur un scénario écrit en collaboration avec Corti et Ferry, j'ai tourné un sujet qui me plaisait, avec des gens qui me plaisaient. Une des principales raisons qui m'ont poussé à faire cette première coproduction franco-israélienne était de pouvoir exporter l'humour juif. Le Mur des Lamentations l'avait été suffisamment. Hirsch, l'acteur principal, s'y montre l'égal des plus grands. J'ai accepté d'être coproducteur pour pouvoir le réaliser. Je pense d'ailleurs qu'actuellement, en raison des difficultés que vous connaissez, il vaut mieux faire moins de films et s'en occuper jusqu'au bout, comme Tati. Cela devient une obligation. Je regrette maintenant d'avoir abandonné mes autres films après leur réalisation. Pour celui-là, qui est un peu mon enfant préféré, j'irai jusqu'à coller les photos à la porte des cinémas s'il le faut.

2 En fait, je n'ai jamais été vraiment emmerdé, je travaille avec des gens qui me plaisent, je crois que c'est une condition très importante. Maintenant, je pense qu'il y a de moins en moins de producteurs dignes de ce nom en France, de moins en moins de producteurs qui laissent la liberté au réalisateur. Mais, je le répète, je n'ai jamais eu d'ennuis de ce côté-là.

3 J'étais cet été de passage à La Rochelle. Je suis allé voir dans une salle d'exclusivité *Cent mille dollars au soleil*, le film d'Henri Verneuil. Au milieu du film, la lumière s'est rallumée et les vendeuses se sont mises à vendre des esquimaux pendant que l'on projetait des films publicitaires. Sans commentaires.

4 L'avance distributeur est toujours basée sur le Star-System et presque jamais sur la qualité du sujet. C'est dommage. La commission d'avances sur recettes compense heureusement cet état de choses.

6 J'ai un sujet qui me tient à cœur depuis dix ans, mais je n'ai jamais réussi à le monter. C'est une histoire d'amour. L'idéal, ce serait de faire ce film produit par le réalisateur, les acteurs et un coproducteur. J'ai un autre projet de film avec Bourvil et Gassmann (ou Manfredi), un policier humoristique à suspense. Ce qui me plaît, c'est de faire rire les gens. En faisant un film, il faut d'abord se faire plaisir à soi, et ne penser aux autres qu'ensuite. Ne pas avoir cet égoïsme empêche d'aller jusqu'au bout de son propos.

7 *Je suis optimiste sur l'avenir du cinéma français, parce que, de toute façon, c'est le même prix. Il y a en France de bons techniciens, de bons acteurs, pas tellement de censure (en faisant rire, on peut faire passer beaucoup de choses). Et je suis d'un naturel optimiste, aussi, je ne vois pas pourquoi je ne le serais pas sur ce problème. Je pense que lorsqu'on fait un métier qui vous plaît, on n'a pas le droit d'être pessimiste ou attentiste.*

pierre kast

1 Je viens de finir le mixage d'un film dont le titre définitif est (après *Le Triangle circulaire*) *Le Grain de sable*. Je fais, pour encore quelques mois, une sorte de dessin animé de science-fiction, *La Brûlure de mille soleils*.

2 *Le Grain de sable* a été produit et exécuté dans des conditions classiques de tournage, six semaines (sans dépassement, plaisir accordé à quelques ennemis), vedettes (Lilli Palmer, Pierre Brasseur, Laurent Terzieff, Sylva Koscina), producteur très important, avec lequel j'ai eu d'excellentes relations, sujet policier (un film d'énigme, disons. *Sujet* : le crime est la poursuite du commerce par d'autres moyens, comme, selon Clausewitz, la guerre est la poursuite de la politique). Le système classique de production, dont c'était ma première expérience, m'a paru parfaitement adapté à ce film, et moi, parfaitement adaptable à ce système, pour ce sujet. Si le film marche, j'ai gagné. Sinon... n'y pensons pas.

3 Sur mes films, je ne peux pas (peut-être, je ne veux pas) dire grand-chose. Après tout, chacun est bien libre de ne pas les aimer. Mais, sur le cas général... sur le cas général, mettons que je voudrais insister sur un ou deux points.
Je ne reproche pas aux marchands de films d'être des marchands, mais d'être de mauvais marchands. Un vendeur de voitures, un placeur d'assurances, dans une ville comme Reims, ou Lille, ou peu importe, fait des efforts extraordinaires pour vendre ce qu'il a à vendre. Il va chercher les clients là où ils sont. Il n'exige pas qu'on change le produit qu'il doit vendre. Il fait du porte à porte, il défriche, il n'attend pas que le client vienne à lui, derrière sa caisse. Planchon, Vilar ont été chercher (c'est loin d'être leur seul mérite, mais ils ont celui-là *aussi*) la nouvelle clientèle du nouveau théâtre qu'ils voulaient faire là où elle se trouvait. Elle est venue. Elle n'allait jamais au théâtre. Elle y est venue. Elle savait ce qu'elle allait voir. On ne lui a pas donné exprès du sous-théâtre, mais du vrai. Elle l'a acheté. Si j'étais vendeur, j'aimerais vendre ce que je vendrais, et j'aimerais que mes clients l'aiment. Un vendeur qui déteste le produit qu'il doit vendre, le vend mal.
A quand une section de jeunes exploitants et de jeunes distributeurs, à l'I.D.H.E.C. ? Changer les fauteuils, les tapis et, éventuellement, les appareils, n'est pas tout. Changer les méthodes et l'esprit de la vente ne serait pas si borné. Même la méthode de vendre la lessive ou les nouilles a changé depuis dix ans.

4 Quand la Commission aide Resnais ou Varda, Truffaut ou Leterrier, je suis pour. Je suis pour aider Robbe-Grillet, Duras, Anselme, Cossery, et dix autres écrivains, s'ils veulent faire des films. Je suis pour aider ce qui diffère, ce qui naît, ce qui aide à ne pas douter du cinéma.
Mais quand la Commission balance des jeunes gens, ou des projets jugés trop dangereux ou trop littéraires, je deviens moins pour. L'esprit initial du projet Malraux était d'aider à se faire des films qui n'auraient pas pu se faire autrement. Il suffisait qu'un film de ce type sur quatre marche, si on avait mis les recettes en pool, pour rembourser tous les autres, car, quand l'un marche, il marche, proportionnellement à son devis, mieux que les autres.
Il me semble, je crois, je me doute, je crains, je suppose, que cet esprit initial... bon, décidez vous-même.
Il y a aussi l'aide donnée aux projets prestigieux, ou à ceux qui feront de grosses recettes, même s'ils ne remboursent pas leur devis...



Alain Jessua : La Vie à l'envers (Anna Gaylor, Charles Denner, A.J.).



Bref, je ne sais pas ce qu'il *faudrait* faire. Mais, qui le sait avec certitude ? Les devins qui prétendent savoir, et décider d'avance, ce que sera la carrière d'un film, combien d'entre eux se ramassent ?

5 Il me semble que le ton des derniers décrets diminue les chances d'accès à la mise en scène des gens qui n'ont encore rien fait, et je le déplore fermement. Diminue aussi les chances des projets marginaux, et je le déplore autant.
Quant aux histoires de capital des maisons de production, elles sont visiblement dirigées contre les producteurs indépendants. Ce qui accroît évidemment les difficultés des films indépendants.
Le paradoxe de cette situation est jovialement illustré par le cas de Francis Cosne, illustre défenseur des droits syndicaux des ouvriers et des techniciens, accusant Papatakis d'avoir, pour tourner *Les Abysses*, négligé ces mêmes règles professionnelles.
Comme disait Gide : C'est différemment que valent les choses.

6 Mon projet le plus cher est de continuer à faire des films. D'avoir l'occasion, la patience et l'endurance de faire des films. Mon second projet le plus cher est de réussir à faire des films de science-fiction, dont je suis sûr, sans pouvoir le démontrer, qu'ils sont accordés justement aux préoccupations latentes, à la sensibilité, au goût, aux instincts profonds ou cachés d'une masse de spectateurs, peut-être jamais atteinte par le cinéma. Je ne prends pas la S.F. pour une panacée. En fait, il y aurait grande hypocrisie de ma part à dissimuler que *mon* goût est concerné. Mais je crois profondément que ce qui me plaît, ce qui plaît profondément à quelqu'un, court de ce simple fait la meilleure, peut-être la seule chance d'acquérir sa meilleure audience. Ensuite, j'ai cinq autres projets, qui chacun sont mon plus cher projet.

7 Voir un film qu'on aime est, à ma connaissance, l'un des plus grands plaisirs de la terre. Quand je sors de la projection d'*Otto e mezzo*, de *Bande à part*, du *Deserto rosso*, de *La Femme mariée*, de *La Peau douce*, pour ne parler que des quelques derniers mois, je suis incurablement optimiste.
Quand je sais que vivent, survivent et produisent Alain Resnais, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Chris Marker, Astruc, je suis résolument optimiste, en ce qui concerne le cinéma français.
Mais quand je vois que Jacques Rivette n'a pas encore seulement entrepris son second film, que j'apprends que dix jeunes gens n'arrivent pas à faire leur premier film, je deviens incurablement pessimiste. Quand je m'ennuie à mourir devant de plates imbécillités, quand je mesure les himalayas à gravir, je suis totalement submergé par le pessimisme.
Bon, alors ? un optimisme non-o, et un pessimisme non-p, en dehors des délimitations des territoires sur des cartes illusoires et périmées, conduiraient où ? Je ne sais pas grand-chose de tout cela. Je déteste les statistiques truquées, les précautions soigneusement calculées pour la chasse au succès, les béates satisfactions de soi. Est-ce une réponse ?

albert lamorisse

1 Je suis en train de monter mon dernier film : *Du vent dans les plumes*.

2 Oui. Seul producteur, j'ai fait ce que j'ai voulu.

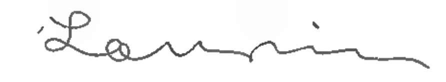
3 Les films ne sont pas toujours bien distribués. C'est pour cela qu'il faut trouver, dans chaque pays du monde, le meilleur distributeur.

4 Je n'ai jamais réussi à obtenir une avance distributeur. Quant à la Commission du Centre, c'est grâce à son avance que je suis indépendant.

5 Je pense que tout le monde est capable de faire un film s'il a du talent.

6 J'écris le scénario d'un film que je réaliserai dans trois ans, et que je produirai dans les mêmes conditions que celui que je termine.

7 Il a toujours été difficile de faire de bons films et ce sera toujours difficile.



georges lautner

1 Je termine le montage de mon dernier film, *Les Barbouzes*. Je prépare un sketch pour un film à sketches, co-production tripartite franco-italo-allemande. Chaque sketch entièrement produit dans son pays d'origine. Idée générale commune. Exploitation dans le monde commune, mais chacun des producteurs exploite le film sur son territoire national à son seul profit ou risque...

2 Oui, mais...
a) J'aime les conditions de travail que j'ai et qui ne plairaient pas à d'autres. Si vous voulez, j'ai choisi la voie dans laquelle je travaille. On ne me l'impose pas (enfin presque pas) ;
b) Dans ces limites de budget — de style, etc. — j'occupe malgré tout une place privilégiée qui me facilite bien les choses.

3 Je pense que le système est absurde. Mais puisqu'il existe, j'ai la chance d'être bien défendu par les distributeurs avec lesquels j'ai travaillé. Quant à l'exploitation, c'est pour moi un chaos vétuste, à part, bien sûr, quelques rarissimes exceptions.

4 L'actuel système de production est une jungle très pittoresque, mais complètement anachronique. D'autre part, qui dit avances dit conditions de travail imposées.
Je n'ai jamais jusqu'à ce jour eu de contacts avec la commission du Centre.

5 A quelques exceptions possibles dans certains cas, je suis pour l'équipe minimum et pour la carte professionnelle. C'est une protection contre l'amateurisme et la baisse des salaires minima. Je crois qu'il faut se battre pour l'équipe minimum, même si personnellement je souhaite sa composition différente. Il faut que la profession se perfectionne techniquement.

6 J'ai un projet cher. Je vais le réaliser au printemps. En tout cas, je l'espère. Dans des conditions normales, mais en baissant le prix de revient et à condition que j'attire le distributeur et que j'arrive à le persuader que lui aussi peut y trouver son intérêt. C'est en cours. Le scénario est séduisant et on commence à me faire un peu confiance, donc... il y a de fortes chances.

7 Je ne pense pas. Je rêve.
Je rêve de salles de cinéma grandioses, propres, climatisées, où on verrait l'image telle qu'elle a été tournée, où on entendrait le son tel qu'il a été enregistré, et où la couleur ne serait pas le privilège des annonceurs publicitaires. Je rêve d'y voir un spectacle et non d'y apprendre à raffiner le pétrole et à faire la vaisselle. Je rêve d'y voir un journal d'actualités, c'est-à-dire quotidien. Je rêve d'une industrie moderne qui utilise à la production les dernières trouvailles techniques, et qui garde suffisamment de fantaisie pour ne pas être seulement une industrie moderne. Je rêve que le cinéma représente une sortie de choix, une soirée agréable, et non pas un pis-aller pour tuer le temps. Je rêve que le cinéma retrouve son mystère.
Mais je n'y crois pas. Je suis donc pessimiste. Je ne vois pas quels moyens financiers pourraient intervenir et qui cela intéresserait. L'exploitation en est au stade de l'artisan-boutiquier à commerces multiples et elle ne s'en sort pas. Bien sûr, il y aura toujours des gens qui feront des films de qualité. Il y aura toujours un film merveilleux dont tout le monde parlera, mais cela dans le cadre d'une industrie qui n'évolue pas, et j'ai envie qu'elle évolue.

jean-paul le chanois

Votre enquête est si générale en ses termes, si « économique » en ses questions, qu'on serait d'abord tenté de penser qu'elle émane d'une commission ministérielle ou du Centre national de la Cinématographie plutôt que des « Cahiers du Cinéma ». Mais cette hypothèse ne supporte pas l'examen : qui donc penserait à nous demander notre avis? Certainement pas les pouvoirs publics qui ont rangé dans le grand tiroir aux illusions perdues le dialogue et la coopération avec les représentants de la profession, sauf par quelques nominations à titre personnel qui s'apparentent davantage au fait du prince qu'au droit des gens.

1 Malgré le succès commercial (1) de mon dernier film, mon activité et mes projets immédiats sont profondément conditionnés par la crise du cinéma.
Notre propos n'est pas aujourd'hui de définir cette crise reconnue par tout le monde. Tellement reconnue, même, qu'elle risque fort d'être *admise*, considérée comme aussi naturelle que le mauvais temps, la grippe et la mort. C'est pourquoi il faudra bien, un jour prochain, que des gens de bonnes foi et volonté — et parmi eux, pourquoi pas nous ? — essaient de déterminer les aspects, les causes de cette crise et tentent de trouver ensemble les moyens de la surmonter. Sinon, nous serions comme ces « économistes » d'une pièce de Labiche qui comptent les veuves sur le Pont Neuf ou calculent le nombre de charançons qui dévorent un kilo de blé, sans jamais penser à détruire ces charançons.
Si j'ai commencé par mentionner la réussite commerciale de mon dernier film, c'est que cette heureuse conjoncture devrait, en principe, faciliter la réalisation de mes projets, selon la loi humaine qui nous fait retourner chez le même épicier pour lui redemander « ... le même rouge-goût-Bordeaux que mes invités ont trouvé bon la dernière fois... »
Or, voici ce qu'il en est :
Un scénario sur lequel j'avais beaucoup travaillé, qui semblait convenir à la fois aux producteurs et à la vedette féminine et devait se tourner au plus tard en septembre, s'est vu repoussé à une date indéterminée, les distributeurs ayant excipé de la nécessité de vedettes masculines que le sujet ne permettait pas d'envisager et qui d'ailleurs n'étaient pas libres à la période prévue. Cet inévitable recul dans le temps et cette servitude d'avoir à modifier l'histoire m'ont paru compromettre irrémédiablement l'avenir. Aussi, changeant mon scénario d'épaule, c'est peut-être par le truchement de la télévision que j'aurai l'occasion de le réaliser. Mais ceci est une autre histoire...
Parallèlement, d'autres projets qui me sont chers et qui avaient retenu l'attention d'autres producteurs ont subi d'une autre manière le contrecoup de la crise du cinéma. Mes producteurs veulent bien continuer de considérer ces sujets comme intéressants mais ont changé d'avis sur l'opportunité de les tourner ; ils pensent qu'ils ne sont plus, au départ, des « valeurs sûres » (2) pour faire venir un spectateur de plus en plus réticent, rare, lointain. La crise provoque chez eux une auto-censure conformiste qui dirige leurs goûts vers les réussites (pourtant contradictoires) de l'année en cours. Ainsi poursuivent-ils la mode — non comme les couturiers qui la créent, mais comme les grosses dames qui se commandent la robe qui habille si bien leur mince amie.
Cet état d'esprit n'est pas nouveau. Mais autrefois les Producteurs dits « indépendants » étaient assez nombreux pour qu'un auteur ou un réalisateur pût espérer convaincre l'un d'entre eux de la qualité ou de l'intérêt de son sujet. Et ces Producteurs étaient assez amoureux de leur métier pour accepter souvent de prendre des risques.
Comme on sait, ces dernières années ont vu une concentration, un regroupement de la Distribution et de la Production entre quelques grosses sociétés. Les Producteurs « indépendants » ont donc en quelque sorte disparu et, dans la mesure où ils subsistent, ils ne sont plus guère que des maîtres d'œuvre pour le compte des Distributeurs. Aujourd'hui donc, c'est au niveau de quelques cerveaux seulement qu'est discutée, acceptée ou refusée la matière grise cinématographique et que s'exerce l'auto-censure évoquée plus haut. Danger auquel s'ajoute le fait qu'auteurs et réalisateurs, inquiets de la crise, vont au-devant du conformisme des autres et proposent non plus ce qu'ils aiment, mais ce qu'ils pensent être susceptible d'intéresser les grandes Sociétés.
Je conclurai, sans amertume, qu'un homme dans sa maturité comme moi (c'est-à-dire ayant acquis une certaine maîtrise de la technique, sachant à la fois ce qu'il veut et comment il le veut) ayant eu dans l'ensemble de nombreux succès commerciaux (3) se trouve aujourd'hui dans des conditions de travail beaucoup plus difficiles qu'au temps de ses débuts. Jeunes et vieux, nous sommes dans la situation d'un oiseau sur une branche. Si la branche se casse (et c'est bien à quoi nous assistons), l'oiseau ne sait même pas s'il pourra s'envoler, ni où.

2 Mes deux derniers films illustrent parfaitement — hélas — la difficulté des conditions de Production dues à la crise.
D'abord *Mandrin*. Ce film était pour moi une tentative de « western français », au contenu national véridique puisé dans notre patrimoine historique, de même que les vrais westerns américains s'inspirent toujours de récits ou de souvenirs de l'histoire de leur pays. Mon Producteur était d'accord avec moi, pourtant nous fûmes obligés d'aller tourner... en Pologne où le coût des costumes, des décors, des chevaux et de la figuration permettait d'arriver à un devis acceptable, susceptible d'amortissement. C'est dire qu'il me fallut à tous moments, avec une rigueur qui prenait souvent des allures d'entêtement ou d'idée fixe, lutter pour chaque décor et élément de décor, pour chaque costume, chaque perruque, chaque accessoire, chaque acteur ou figurant, de façon à ne pas donner à ce film (que je voulais essentiellement « français ») le moindre caractère « étranger ». Ce n'est pas à moi qu'il appartient de dire si j'ai réussi. Mais souvent, voyant les films des autres réalisés dans des conditions analogues, il m'est arrivé d'être choqué par des erreurs qui, à mes yeux, dénaturaient le caractère du film, nuisaient à son action sur le public et donnaient du sujet et des personnages une image conventionnelle et passe-partout. On dit qu'en littérature on n'est traduit dans toutes les langues que si l'on est vraiment de son pays. En cinéma la règle semble s'établir que moins on est de son pays et plus on est doublé en toutes langues.
Quant à mon dernier film : *Monsieur*, qui semble avoir répondu aux espoirs des Producteurs et des Distributeurs, c'est par une coproduction avec l'Allemagne d'abord et l'Italie ensuite que j'ai pu réaliser cette comédie française (4). Aux termes des accords de coproduction, la principale interprète féminine et deux autres acteurs devaient être allemands et nous devions engager aussi deux acteurs italiens. En ce qui concerne la vedette allemande, j'ai eu la très grande chance de pouvoir obtenir la très spirituelle et charmante actrice suisse Liselotte Pulver, qui parle parfaitement le français. Avec les auteurs, nous avons fait d'elle une ancienne hôtesse de la Swiss Air et son léger accent se trouvait ainsi « en situation ». Par contre, les deux acteurs allemands durent être entièrement doublés, ce qui obligea le metteur en scène à concevoir ses plans en fonction de ce futur doublage. Quant aux Italiens, pour éviter le doublage, nous en fîmes... des Italiens. Ce sont là des trucs qui ne sont pas obligatoirement bons, et on ne peut pas passer son temps à écrire des histoires avec des hôtesses de l'air étrangères et des invités italiens, ni à donner à nos héroïnes des amants internationaux.

3 Un adage professionnel cynique prétend que le succès d'un film est dû pour un quart à son sujet et à sa réalisation, pour un deuxième quart à son interprétation, et pour le reste au lancement et à la publicité (5).
Avec la concentration qui s'est opérée dans la distribution et l'exploitation, si un film, pour une raison quelconque, n'est pas accepté par les très rares groupes qui subsistent, il a bien peu de chances de se faire, mais il n'en a aucune de sortir. Nous connaissons, les uns et les autres, des films intéressants qui restent pourtant enfermés dans leurs boîtes parce qu'ils n'ont pas donné confiance aux quelques représentants des quelques grandes maisons qui détiennent notamment les salles d'exclusivité.
Cette constatation n'est pas une condamnation de ces hommes — aimant leur métier, travailleurs, en butte à de multiples difficultés administratives et financières — mais du système lui-même. Il y aurait en effet hypocrisie et manque de réalisme à juger de la question comme si l'art cinématographique n'était pas soumis aux règles impératives du commerce et de la rentabilité.
Je me souviens qu'un jour Robert Dorfmann, pour me faire mieux connaître les exploitants, m'avait emmené incognito à un de leur congrès qui se tenait à Lyon. J'appris ainsi beaucoup de choses d'un métier que j'avais souvent mal compris.

---

(1) L'ennui de ces enquêtes personnelles, c'est qu'on est obligé d'y parler de soi, et ce sans précautions ni modestie. Il s'agit ici de *Monsieur*, comédie avec Jean Gabin, Liselotte Pulver, Gaby Morlay, etc.

(2) On pourrait répondre avec bon sens que ces « valeurs sûres » se sont souvent révélées des échecs retentissants et que les « vedettes consacrées » mises au service de films médiocres n'ont pas justifié leurs cachets.

(3) Même remarque que pour (1)... Ceux qu'agacerait cette glorification pourront toujours se rappeler le proverbe : « Pour chaque tomate pourrie il y a un acheteur aveugle. »

(4) Chiffres en mains, mes Producteurs me démontraient qu'il n'y avait pas d'autre issue, et il aurait fallu être de mauvaise foi pour ne pas constater qu'ils avaient raison.

(5) Les distributeurs étant devenus en fait les producteurs, on voit aussitôt de qui dépendent finalement les deux quarts attribués à l'expression artistique.

Je fis surtout une découverte dont la naïveté étonnera. Parlant avec des distributeurs et des exploitants — non pas ès qualités, mais d'homme à homme — à l'occasion d'un dîner, d'un voyage, voire d'un abri commun *sous l'orage, j'échangeai avec eux des opinions sur un* livre, une pièce ou les événements de la vie. Il m'avait toujours paru logique, agréable et souvent amusant que des hommes libres aient leurs idées personnelles, leurs goûts, leur caractère propre, mais je découvrais avec une inquiétude soudaine que, par suite d'une véritable maladie professionnelle, certains hommes n'étaient plus libres, que leurs goûts étaient influencés, conditionnés — et cela de plus en plus — par la rentabilité, par des valeurs boursières d'un calcul difficile. On a souvent dénoncé les méfaits de la Censure, les informations *orientées des gouvernants, que dire de cette forme de dictature sur* l'esprit de création ?

Les optimistes diront qu'il en a toujours été ainsi. Non : la concentration appelant la responsabilité sur les têtes d'un très petit nombre est comme un boomerang qui revient frapper à coups d'insuccès et de décadence le cinéma tout entier, c'est-à-dire les grosses sociétés elles-mêmes.

D'ailleurs ces hommes qui ne peuvent tout faire sont obligés de s'en remettre à leurs services, à des « public-relations », à des chefs de publicité, *à de banales secrétaires — en général charmantes — qui* finissent par avoir sur l'adoption ou le rejet d'un scénario et la sortie d'un film une influence déterminante.

De même, la concentration a modifié — en les supprimant presque — les rapports qui existaient entre le réalisateur et le distributeur qui l'édite. Autrefois nous étions consultés sur les affiches, la publicité, le lancement, le choix d'une salle. Aujourd'hui nous sommes reconnaissants d'avoir une « sortie ». Parfois elle nous est indiquée avant que notre film soit commencé. Nous portons les couleurs d'une maison (6). *Un réalisateur qui demanderait un droit de regard sur les* affiches de ses films passerait pour avoir mauvais caractère. Ce n'est qu'au hasard de relations amicales que la distribution lui demandera son avis. Cette œuvre qu'il a portée si longtemps, dont il avait mission d'être le premier spectateur, à charge d'imaginer et pressentir les réactions de tous les autres, il la remet, il l'abandonne aux mains de spécialistes qui parlent souvent un autre langage.

S'il faut citer un cas personnel, je dirais que *Mandrin* fut lancé — je n'ai jamais pu savoir pourquoi — comme un film pour les enfants *et qu'on lui promettait la carrière (d'ailleurs heureuse) de Tintin.*

Je n'accorderai que peu de place aux méthodes de lancement. Ce sont, à peu de choses près, toujours les mêmes : multiplication d'affiches qui se perdent dans la furie publicitaire, placards qui s'écrasent les uns contre les autres dans les journaux, exclusivités soutenues à grands frais, toutes choses qui grèvent considérablement le devis, mais sont jugées indispensables pour frapper et forcer l'opinion du spectateur et des directeurs de province. Rien pour les campagnes ni pour les nouveaux centres urbains des grandes banlieues. *On ne voit guère d'autre réforme susceptible d'améliorer la situation* actuelle qu'une transformation complète des rapports avec le public. C'est vraisemblablement l'usage et le développement de la télévision et, surtout, la diffusion de l'image magnétique qui apporteront cette révolution. J'y reviendrai.

4 J'ai longuement précisé ce que je pensais des dangers de la concentration et des inconvénients d'un système où l'expression artistique est soumise à la rentabilité. On pourrait à la rigueur s'en accommoder *si notre moyen d'expression n'était pas grevé à tous les échelons* de taxes et d'impôts abusifs. Cette rentabilité ne devient plus alors un problème d'équilibre, mais un miracle.

Il est clair que les banques et les particuliers qui ont de l'argent à investir ne choisissent plus que rarement l'industrie cinématographique. D'autres voies s'ouvrent à eux plus profitables et plus sûres. Quant aux rares mécènes, héritages ou dots, ils ont fondu sans récupérer jamais les sommes engagées (7), victimes en général de leur inexpérience ou de la trop grande expérience de leurs distributeurs et associés, *de leur confiance en un organisme privé* qui a su garder, sous tous les régimes, le monopole du contrôle des recettes.

Rappelons qu'il existe une loi sur le droit d'auteur, de 1957, posant pour notre art industriel le principe de la perception dans les salles. Les organisations patronales se sont toujours dressées contre cette loi qui n'ayant jamais reçu de décrets d'application n'a, en fait, jamais fonctionné. Elle ouvrait peut-être la voie, pourtant, à des possibilités de productions indépendantes.

La commission du Centre ? Je n'ai eu qu'une fois affaire avec elle. *Il s'agissait de demander une avance sur recettes et mon projet se* trouva repoussé sans qu'on me fît jamais le déshonneur de me dire pourquoi.

Si cet organisme — qui a donné, me dit-on, satisfaction à beaucoup d'autres — devait être maintenu, je suggérerais que la commission reçoive en plus d'un dossier la personne physique de l'auteur et du réalisateur, qui exposeraient devant elle leur projet. Elle pourrait alors juger humainement, au grand jour, en motivant son jugement. *Cela demanderait un peu de courage pour les juges* et beaucoup d'humilité pour les candidats. Je ne sais pas laquelle de ces deux vertus s'exerce le plus facilement.

5 Plus que jamais dans les périodes de crise, la qualité doit être sauvegardée. Nous sommes les héritiers d'un passé où les artisans aimaient « la belle ouvrage ». Plus près de nous, les grands maîtres du cinéma — artisans eux aussi — ont domestiqué peu à peu la technique et donné à notre art sa forme adulte. Nous devons donc *continuer à former des « cadres » en imposant une grande rigueur pour* la connaissance du métier. Nous avons vu ces temps-ci travailler trop d'amateurs — et au rabais. Nous les avons trop entendus justifier l'ignorance de leur métier par le mépris et la soi-disant inutilité de la connaissance. Leurs erreurs ont pu contribuer à faire un certain tort au cinéma français. A l'époque de la machine et du manœuvre, le cinéma — bien qu'il soit une industrie et un commerce — doit lutter pour être un travail d'homme et reconquérir l'indépendance.

Avec l'équipe minimum, il ne s'agit pas, bien sûr, de s'enfermer dans *des règles trop strictes risquant* de conduire à des absurdités que nos adversaires seraient trop contents de monter en épingle pour ruiner tout le principe. Il est évident, par exemple, que si l'on a besoin de tourner des plans « à la sauvette » dans une ville, mieux vaut être le moins nombreux possible.

Il est intéressant de revenir ici sur l'image magnétique. C'est elle qui rendra sa liberté totale au moyen d'expression de l'image et du mouvement. A l'époque — plus proche qu'on ne pense — où les trusts de la pellicule ne pourront faire autrement que de libérer les brevets d'invention du bel oiseau nouveau, *tout le monde fera de la prise de vues comme on fait actuellement de la photo*, et sans doute à moindres frais. S'établira alors lentement la frontière qui séparera les amateurs des professionnels tandis que s'élaboreront les moyens de projeter publiquement les œuvres dignes d'intéresser le plus grand nombre tandis que les autres serviront seulement de divertissement à quelques-uns.

6 Je ne vois pas encore comment je pourrai réaliser ce que vous *appelez « mon projet le plus cher »* : les conditions actuelles du marché paraissent s'y opposer, bien qu'il ne s'agisse nullement d'un film contraire à la morale, aux bonnes mœurs ou à l'ordre public !... Le sujet ne pourrait voir le jour que par une coproduction et si une vedette masculine internationale acceptait de le tourner.

7 Je n'ai jamais fait preuve d'hypocondrie, mais il m'est diffficile de me montrer optimiste.

Le pessimisme serait absurde parce qu'il est un abandon. L'attentisme en est une autre forme.

L'absentéisme qui caractérise les assemblées générales des associations d'auteurs, ou des syndicats d'auteurs et de réalisateurs, semble indiquer un manque de confiance dans ces organismes. Certains les accusent d'être devenus des « Sociétés de défense d'un commerce ». On peut penser surtout que la grande majorité des auteurs et des réalisateurs a perdu l'habitude de réfléchir à ces problèmes, ne croit à rien, ou pense que ruses personnelles, relations, talent et opportunisme lui permettront toujours de se débrouiller.

Il paraît pourtant impensable que ceux qui exercent le même métier et qui l'aiment — quels que soient leurs goûts et leurs convictions — n'éprouvent pas le besoin de se rencontrer pour échanger leurs idées sur la crise du cinéma et essayer de trouver un terrain d'entente.

J'ai été de ceux qui, en mai 1956, ont organisé à Paris la première Rencontre internationale des Créateurs de Films. Elle avait obtenu un retentissement certain et donné de grands espoirs. Il serait nécessaire de continuer ce mouvement. Mais d'abord de le reprendre à l'échelon français.

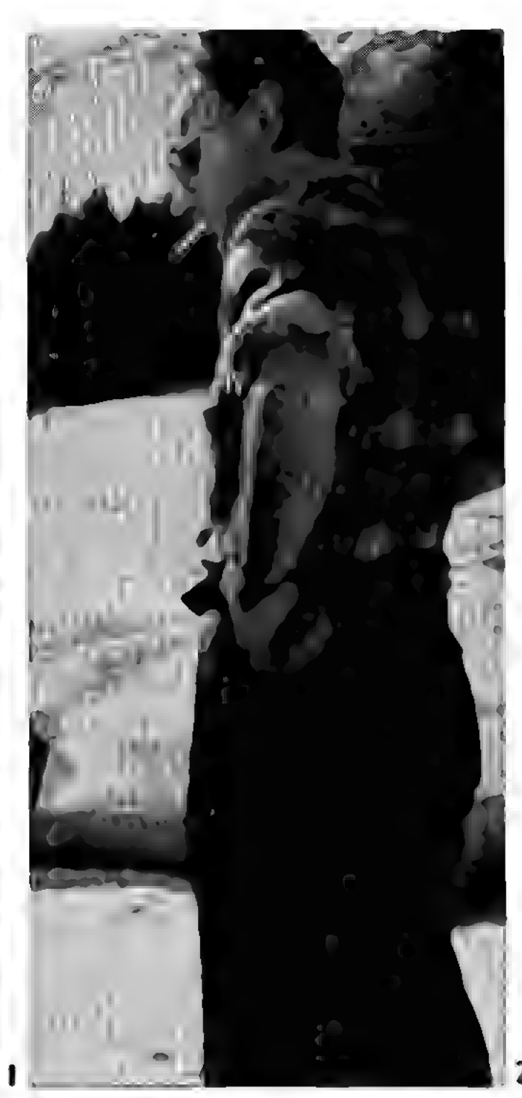
Au début de ce qu'on a appelé « la nouvelle vague », il s'est produit une sorte de cassure dans notre profession. Les jeunes — bien que ce soit leur rôle — montraient souvent une excessive agressivité à l'égard des anciens. Cela leur valait, de la part des anciens, des réactions aussi injustes qu'inutiles. En réalité, le problème n'était pas un problème d'âge. C'était un problème économique sur lequel jeunes et anciens pourraient trouver un terrain d'entente.

L'accord de ceux qui écrivent les histoires et les mettent en scène s'étendrait naturellement aux techniciens qui les fabriquent et aux acteurs qui les interprètent. Une liaison avec les ciné-clubs créerait la première base indispensable de noyaux de spectateurs — qui auraient au moins quelque chose d'utile à discuter. On pourrait l'étendre ensuite au public des salles d'art et d'essai et, peut-être, de certaines salles d'exclusivité.

---

(6) Ben Hecht, autrefois, avait déjà plaisamment suggéré que les scénaristes de films portent la livrée des grandes maisons américaines de l'époque, avec un numéro dans le dos comme les joueurs de base-ball.
(7) On cite quelques infimes exceptions.







1 Georges Lautner, bras croisés : Des pissenlits par la racine. 2 Pierre Kast : Le Bel Age. 3 Claude louch : La Femme spectacle.

Enfin, quand on aurait fait le plein de ceux qui fournissent leur capital personnel (qu'on appelle aussi capital-travail), on serait à même de parler d'égal à égal avec ceux qui fournissent le capital-argent et gèrent le capital-commerce.
Et, tous ensemble, on pourrait peut-être parler avec les pouvoirs publics.

Jean-Paul Le Chanois

claude lelouch

1 En ce moment, je termine mon dernier long métrage intitulé *Une fille et des fusils.*

2 Je suis entièrement satisfait des conditions de production de mon dernier film pour l'excellente raison que j'en suis le producteur. Non pas producteur parce que j'ai de l'argent, mais pour pouvoir avant tout faire une œuvre personnelle, sans concession. Même en ayant peu d'argent, on peut toujours être son propre producteur, en utilisant le système actuel de production et de distribution (avance sur distribution, crédits divers, participation financière des techniciens et acteurs, etc.). D'ailleurs, en ce qui concerne la participation, cela crée un climat d'enthousiasme bénéfique au film, car chacun se sent concerné matériellement !

3 Je pense que la façon dont les films français sont distribués est aberrante ; chaque film est un produit rare, unique, particulier. Il faut, à chacun de ces produits dissemblables que sont des films comme, par exemple, *Marienbad* et *Cent mille dollars au soleil*, un mode de distribution qui corresponde à chacun de ces films. On ne peut pas introduire sur le marché de façon identique des films de genres différents. Il ne saurait y avoir de normes dans ce domaine. Or, les méthodes actuelles de distribution sont tellement *normalisées*, elles forment un tel moule rigide qu'elles ne peuvent épouser les formes toujours variées des films qui doivent passer par ce moule stéréotypé de la distribution.

4 Je pense que j'ai répondu plus haut en partie à votre question. Personnellement, mon expérience se révèle concluante quant aux conditions de production de mes films. En ce qui concerne la Commission du Centre, c'est une autre affaire. Cette commission ne m'a pas aidé lors de mes deux premiers longs métrages. Ceux-ci n'ont eu aucune autorisation de tournage. Seul, *Une fille et des fusils* a eu cette autorisation.

5 Un court métrage peut être réalisé, et c'est courant, par quatre ou cinq personnes ; qu'est-ce qu'un long métrage sinon trois courts métrages mis bout à bout ?
En ce qui concerne donc les cartes professionnelles, je pense que seuls les producteurs et réalisateurs d'un film sont capables de choisir le nombre de techniciens qu'ils désirent pour un film, eux seuls étant qualifiés pour le faire, en fonction des besoins de ce film. Quand le Centre veut à tout prix imposer une équipe de douze personnes minimum, cela veut dire qu'il ignore l'existence d'un cinéma d'art à côté du cinéma de type commercial. Il y a des films que l'on peut faire avec beaucoup de risques en ayant seulement derrière soi une demi-douzaine de personnes. Il est regrettable que des scénarii audacieux ne reçoivent pas, de la part du Centre, un encouragement plus important que celui donné aux films purement commerciaux.

6 Mon projet le plus cher : *Une fille et des fusils*, que je viens de terminer. Et plus tard, un prolongement de ce film.

7 Je pense que les grands films arrivent. Les vrais hommes de cinéma vont apparaître. Une génération arrive, qui a regardé la TV depuis l'âge de 6 ans. C'est une formation capitale, un conditionnement nécessaire. D'ailleurs, il n'y a jamais eu comme maintenant une proportion telle de bons films. En ce qui me concerne, je suis optimiste, sinon je ne ferais pas de cinéma.

Claude Lelouch

françois leterrier

1 Je vais tourner pour l'O.R.T.F. un long métrage d'après une nouvelle de Roger Grenier : « La Guêpe », avec Françoise Arnoul et Gérard Blain. Conditions de production habituelles à cette maison. Quatre minutes utiles par jour.

2 *Les Mauvais Coups* : bonnes conditions de production, en raison d'une forte avance du distributeur sur le nom de Simone Signoret. Moyens et temps de tournage tout à fait convenables.
Un roi sans divertissement : conditions de production précaires, en raison du manque d'argent, absence de vedettes, pas d'avance distributeur. Or, le film était beaucoup plus difficile à réaliser que *Les Mauvais Coups* (conditions atmosphériques, parti pris de la couleur) et aurait exigé plus de temps et plus de moyens.

3 A l'époque de la sortie des *Mauvais Coups*, la Fox m'a semblé mal équipée pour exploiter un film français en France. Le film n'est pratiquement pas sorti en province.
Un roi sans divertissement a eu bien des avatars, jusqu'au changement de son titre. Sortie sporadique en province. Aide très effficace des ciné-clubs chaque fois que je suis allé le présenter.
D'une manière générale, la publicité, si développée aujourd'hui, en est restée, en ce qui concerne le cinéma, au stade artisanal.

4 Les producteurs n'ont plus d'argent. Les distributeurs n'avancent que sur les vedettes (combien, en France ?). La Commission du Centre n'avance que sur « certains » sujets. Le problème du metteur en scène est d'avoir envie de tourner « certains » sujets avec des vedettes. *Sinon, qu'il se débrouille. Maintenant, c'est en partie grâce à l'avance* sur recettes qu'*Un roi sans divertissement* a pu être entrepris. Cette avance n'avait pas été demandée pour *Les Mauvais Coups*.

5 Je ne les connais pas. Pour certains films, l'équipe minimum est indispensable. Pour d'autres, l'équipe maximum, et au-delà. La plupart du temps, on vous donne une équipe minimum quand il en faudrait une plus que maximum, et vice versa. Je n'ai pas de carte professionnelle.

6 « L'Humeur vagabonde », d'après Blondin. « Aventure de Catherine Crachat », d'après Jouve. Je cherche producteur et distributeur. Lisent-ils les « Cahiers » ?

7 Pessimiste souvent, optimiste de tempérament, c'est-à-dire sans doute par illusion.

François Leterrier

stellio lorenzi

1, 2, 3 & 6 Pour mon film, j'ai fait ce que j'ai voulu ; donc, je suis content des conditions de production. Mais c'était plus un sujet de commande qu'un thème personnel qui me tenait à cœur. Aujourd'hui, je ne crois pas possible de réaliser un film tel que je le voudrais, avec un sujet important, un film qui penserait ; pour le faire, je serais obligé de le préparer trop longtemps, de m'occuper de la production, etc., et je préfère ne pas perdre mon temps à tout cela alors que je fais du travail intéressant à la TV. Mais si, comme cela s'annonce *avec les nouveaux dirigeants, nous ne pouvons plus faire de travail* intéressant ici, alors nous verrons à refaire des films. Quant à la distribution, je n'ai pas eu à me plaindre pour mon film, mais je considère malgré tout qu'en général, elle est faite en dépit du bon sens.

4 Je suis absolument pour la carte de réalisateur, car c'est une garantie pour le film. De même, je suis pour l'équipe minimum : trop souvent, ici, à la TV, nous sommes obligés de nous battre pour obtenir le personnel nécessaire et qualifié. Le manque d'équipe minimum pousse les producteurs à réduire le budget du film, en faisant cumuler des fonctions à certaines personnes, ce qui donne plus de travail à tout le monde, et se ressent sur la qualité obtenue. A la TV, la carte d'assistant avait été supprimée, et nous avons dû nous

bagarrer pour la faire rétablir : il y avait trop d'incompétents qui tenaient cette place. L'équipe minimum est une garantie pour la qualité du film et contre l'exploitation par les producteurs, par ceux qui ont l'argent. Maintenant, il faut bien voir que cette équipe-type doit être adaptée à chaque genre de tournage, qu'on ne peut tourner dans la rue, presque en reportage, avec une équipe de vingt-cinq gars. Mais c'est une base nécessaire.

7 Je suis très pessimiste sur l'avenir du cinéma français, qui d'ailleurs n'existe plus. Il y a à cela des raisons économiques (distribution, circuits, etc.) et des raisons de production, car la production en France n'existe pas.
Mais il y a aussi des raisons de réalisateurs. Nous, nous avions été marqués par le néo-realisme italien (*Paisa, Rome, ville ouverte*) et par *Citizen Kane*. Mais le déplorable cinéma français, qui se recommande pourtant de ces deux sources, ne fait que poursuivre le cinéma de papa, la NV ne fait que refaire ce que les Italiens du néo-réalisme faisaient il y a vingt ans, mais en en retirant le fond. Le cinéma français de 45-50, ce n'était pas très bon, mais c'était autrement ancré que ce cinéma merdeux de la femme, c'était autrement valable. La NV, c'est un cinéma de recrutement limité de petits bourgeois ou d'anarchistes ; on ne fait plus du cinéma que comme un luxe, pour un cénacle. Ce n'est plus que du beau vent, bien fait, mais sans intérêt.
Je vois l'avenir de notre cinéma d'une manière très amère, nihiliste : il ne peut pas s'en sortir.

jean-pierre melville

Eprouvé par ma rencontre des frères Lum — en américain : Lum Bros (oh !), sans rapport aucun avec la Warner — grâce à qui le Syndicat des Acheteurs des droits d'adaptation cinématographique du livre « Le Deuxième souffle » (reconnu d'utilité publique) compte déjà *trois membres à Paris*, alors que *Trois chambres à Manhattan* vient de trouver un second souffle par le truchement du plus petit des frères (l'auguste) Lum, hier, et que Carné s'apprête à faire rendre le dernier soupir au livre du génial auteur belge qui n'a pas revu l'Escaut depuis longtemps, mais qui ne semble pas à bout de souffle pour autant, lui...
Maintenant, soyons sérieux. Je suis propriétaire des droits du livre « Le Deuxième souffle ». Mais Denys de la Patellière a signé un contrat avec les Films Copernic pour en assurer la réalisation (?).
J'ai fait acheter les droits de « Trois chambres » à Fernand Lumbroso qui m'a signé mon contrat de réalisateur. Puis Fernand Lumbroso a vendu les droits à Charles Lumbroso qui, lui, a engagé Carné, malgré mon contrat.
Le monde du cinéma français est devenu le monde de Léamas, de Mundt, de Fiedler et de Control. Pour un temps, je serai le cinéaste qui venait du froid. Excitant pour l'esprit. Sam Goldwyn disait : « Il n'est pas indispensable d'être fou pour faire du cinéma, mais ça aide... »
Bien. Alors je vais tourner *Le Deuxième souffle*, car mon adaptation de *Trois chambres* (deux cent quatre-vingts pages dactylographiées) est tellement loin du livre de Simenon, qu'ayant simplement changé les deux prénoms des deux héros (Frank et Kay sont devenus Leslie et Sandra), plus personne ne reconnaît, à la lecture, l'histoire de l'illustre Liégeois. Je la tournerai plus tard sous le titre *Chicago Transfer*.
Conditions de production du *Deuxième souffle*. Ou bien :
a) Je suis seulement réalisateur (comme pour mes trois derniers) ;
b) Je garde une part de coproducteur en renonçant à une partie de mon salaire ;
c) Je suis seul producteur, ou coproducteur majoritaire et producteur délégué.
En fait, tout cela m'est indifférent. Faire un film que l'on a vraiment envie de faire, *seulement cela* est important dans ce temps où l'avenir du Cinéma français est très compromis.
Je suis à la fois pessimiste et attentiste, mais pas désespéré.
Le système de financement (distributeur + à-valoirs étrangers) est sain.
Le Fonds de Soutien et le système des Avances sur Recettes ne sont pas des moyens sains.
Je ne veux pas établir des comparaisons faciles, mais le Cinéma en tant que *commerce* est le seul dans notre pays où les crédits ne soient pas *bancaires*, mais le fait d'une commission *pensante*, et le seul où une partie des recettes, ou, dans le meilleur des cas, des *bénéfices*, soit le fait *d'un prélèvement d'Etat au stade de la vente au détail* (guichet) remboursé partiellement sous la forme d'un fonds de *soutien* ! (Euphémisme exquis sous lequel se cache *l'aide* du souteneur à sa pute.)
Dans un temps lointain, Claude Jaeger (maintenant producteur de mes amis), en sa qualité de sous-directeur du Centre National de la Cinématographie chargé du service de la Production long métrage, avait privé d'aide *Le Silence de la mer* et *Les Enfants terribles*.
Le 15 avril 1964, la commission pensante a refusé le moindre franc symbolique d'Avance sur Recettes au scénario du Deuxième souffle.
Je ne suis pas au courant des récents décrets et des décisions annoncées sur l'équipe minimum et les cartes professionnelles.
Je suis un producteur non syndiqué.
Je suis un réalisateur non syndiqué.
Je fais *absolument* ce que bon me semble quand je fais un film.
J'ai siégé *une fois* à la Commission des Cartes professionnelles en 1950 ou 1951. C'est à la demande pressante du représentant du Syndicat des Producteurs, Fournier, et à celle du représentant du Syndicat des Techniciens, Aguettand, que Gelly, successeur de Jaeger, me renvoya dans mes foyers.
En effet, à cette seule séance à laquelle j'ai pris part, j'ai fait accorder une carte professionnelle à tous ceux qui la demandaient. (Pour mémoire : Barjavel, réalisateur. Cela peut situer la date.)
Au fait, cette carte professionnelle, je me suis toujours refusé à l'avoir et je n'en ai pas. La déclaration des Droits de l'Homme et, plus récemment, la Charte de l'Atlantique, puis celle des Nations Unies, sont opposables, en droit, aux règlements d'un corporatisme contraire à l'esprit des constitutions nées d'une de ces trois Lois.
Ceci posé, j'ai vu défiler rue Jenner tant de jeunes metteurs en scène indignes de faire notre métier, qu'il m'arrive quelquefois de me demander si, en 1946-47, je ne me suis pas engagé sur une fausse route... Mais tant pis. Mieux vaut le libéralisme total plutôt que la moindre dictature.
Et maintenant, je voudrais, en guise de conclusion, revenir un peu sur l'avenir.
Notre métier est un métier d'anarchiste. Aucune action constructive commune n'a jamais été réalisable.
Producteurs, distributeurs, exploitants, vendeurs à l'étranger ont des intérêts contraires, absolument opposés les uns aux autres. Et c'est là où tout devient encore plus drôle : ceux qui appartiennent à la même catégorie sont ennemis entre eux. Imagine-t-on l'ensemble des producteurs décidant de ne plus payer aucune vedette française au-dessus de X millions par exemple ? Ça s'est déjà fait. Le lendemain, un des producteurs signait en toute tranquillité et sans crainte de concurrence un contrat de X millions + dix à la plus grande vedette française. Quand les distributeurs décident de ne pas donner plus de 50.000.000 d'à-valoir France à un film français, le lendemain, un distributeur signe un contrat avec un producteur à 60.000.000 parce qu'il y a Belmondo. Gaumont, Pathé, Siritzky, Rittmann ne peuvent défendre que la politique des salles qu'ils gèrent.
Bref, tout le monde est concurrent.
Ce que je regrette, et à quoi il m'arrive encore quelquefois de rêver, c'est qu'à l'échelon *créateur*, il y ait cette anarchie totale ; je veux dire que les réalisateurs-auteurs devraient s'unir dans le cadre d'une association qui ne doublerait ni le syndicat ni l'association des auteurs de films, mais qui serait un genre de *cercle* ou de *club* du style de ceux de la Révolution française ou de la Commune et où existeraient des Statuts dont le respect finirait par créer une sorte de Conseil de l'Ordre.
But this, Mem Sahib, is another story...

andré michel

1 Actuellement, je termine le sketch français de *Tous les enfants du monde : Le Petit Nicolas*, d'après Sempé et Gosciny.
Mais j'ai un projet bien entendu, le projet n'est-il pas le tonneau des Danaïdes du metteur en scène ?
Je prépare donc un autre film sur un sujet qui me touche et que — si on excepte le cas particulier de *La Rose et le réséda* — je n'ai encore jamais voulu traiter : celui de la vie clandestine. Vingt ans après, je pense que je suis assez loin et assez près pour aborder ce thème.

2 Mais naturellement que je suis satisfait des conditions de réalisation de mes derniers films. Si je disais le contraire, j'aurais trop peur des foudres de mes producteurs passés, présents et futurs.
Toutefois, évoquant certaines de mes expériences récentes, je me permettrai timidement de formuler quelques observations.
On sait que l'entreprise de produire un film comporte deux termes :
a) une recherche artistique (du moins on le souhaite) ;
b) une opération financière et commerciale.
On voudrait que a ne soit pas sacrifié à b. Mais la production en France est considérée non pas comme un chapitre de l'économie politique et industrielle, mais de la Légende Dorée.
La production française est un miracle permanent et constamment renouvelé.
Les comptes, rapports, bilans, statistiques démontrent abondamment que la très grande majorité des films sont déficitaires, ne couvrent jamais leurs frais.
Et pourtant on tourne.
C'est que la majorité des producteurs estiment prudent de percevoir leur part dès le départ, durant la réalisation, quitte après à se désintéresser de l'affaire si elle ne marche pas toute seule, pour pouvoir passer bien vite à la suivante.
Mais cette nécessité de produire, qui ne devrait avoir que d'heureuses conséquences, implique trop souvent l'obligation absolue (dates des vedettes, des techniciens, possibilités financières, etc.) de commencer le tournage quelles que soient les conditions de préparation ou d'impréparation, l'état du scénario, le repérage des extérieurs, le choix des interprètes, ou même l'assurance d'un quelconque débouché chez un distributeur.

3 En trente ans le monde a été transformé, la France bouleversée, on tire des plans et des fusées sur la Lune, mais la distribution, elle, ne bouge pas. C'est un des rares organismes qui raffermirait notre confiance dans la pérennité des institutions françaises.
La distribution a classé une fois pour toutes les films en catégories :
— Policier. (Ah ! ça marche toujours...)
— Erotique. (Evidemment, on perd les moins de 18 ans, par contre... mais le vrai, le bon érotique, ça devient rare.)
— Le comique. (Surtout le gros, c'est plus sûr.)
— Les westerns. (Plus que jamais, mais seuls les Américains...)
— Le « à grand spectacle ». (Exclusivité U.S.A. ou italo-U.S.A.)
— Films à vedettes. (Mais qui est une vraie vedette ?)
— Films intellectuels. (Antonioni, Bergman, etc. Méfiance toutefois, c'est bon pour les Champs-Elysées et les ciné-clubs, mais allez voir à Quimper ou à Nonnancourt.)
Etc., etc.
Mais rien n'inquiète plus le distributeur qu'un film qui n'entre pas dans sa classification.
Mes films ont le privilège de ne pas appartenir à un genre répertorié. Ça ne facilite les choses ni avec l'exploitation, ni, soit dit en passant, avec la critique qui aime bien pouvoir se référer à une espèce déterminée.
Mais quand j'ai dit que la distribution ne s'est pas modifiée, c'est dans ses principes ; par contre, dans sa structure, elle a suivi le courant économique général : elle s'est concentrée, cette concentration a peut-être des avantages internes (internes, car ils ne se sont guère fait sentir à l'extérieur, ni dans les taux de distribution, ni dans le rendement), mais, diminuant la concurrence, le nombre des organismes de diffusion, elle réduit dangereusement les débouchés offerts aux producteurs, surtout quand il s'agit de films non orthodoxes.
Or, l'état du marché, l'évolution du spectacle et des spectateurs obligent à une conversion de la distribution.
Il y a maintenant longtemps que vacille la colonne du temple : la fidèle clientèle hebdomadaire a disparu, le spectateur qui, chaque semaine, allait s'asseoir dans le même fauteuil quel que soit le programme, s'est évanoui. Le public d'aujourd'hui choisit son film, il n'y a plus pour le distributeur et le producteur de *recettes moyennes,* il y a des films qui marchent et parfois fabuleusement, et ceux qui ne marchent pas du tout, sans qu'on puisse vraiment déterminer le pourquoi.
Cela demande une refonte générale de tous les principes, il faudrait préparer le lancement du film autant que le film lui-même, c'est capital.
On ne se trouve plus en face *d'une clientèle,* mais de *plusieurs* clientèles différentes :
— *celle des Champs-Elysées ;*
— celle de banlieue et de province :
— celle des cinémas d'art et d'essai, etc., etc.
Et pour amortir un film, donc pour trouver les capitaux pour le réaliser, il faut couvrir au moins deux publics, et ceci nous mène au 4°.

4 Mais pour pouvoir parler de l'actuel système de production, il me faut encore noter quelques faits importants.
a) Le cinéma français n'a que trop rarement su trouver un langage universel comme Hollywood en a inventé un à sa grande période : westerns, films policiers, comédies, qui enthousiasmaient aussi bien le grand public que le plus raffiné ;
b) L'audience francophone de notre cinéma est très réduite (c'est vrai aussi pour l'Allemagne, la Suède, l'Italie, etc., mais ce fait explique aussi leurs difficultés) ;
c) Le prix de revient d'un film augmente constamment tandis que les recettes ont baissé (même si elles semblent se stabiliser pour l'instant).
Dans ces conditions, comment la production peut-elle être autrement que... audacieuse, acrobatique ?
La méthode d'avance distributeur n'est pas en cause seule, c'est tout le système financier de production et de distribution qui est à repenser et à transformer totalement.
Comme il n'y a plus de mécènes, la Commission du Centre est indispensable. Si l'on reconnaît au cinéma une valeur artistique, il est naturel que l'Etat aide toute tentative pour sortir des sentiers battus. Sans la commission, la plupart de nos films, les plus intéressants, n'auraient pas vu le jour (*Hiroshima,* etc.).
La Commission fait tout ce qu'elle peut, et, quant à moi, elle s'est toujours montrée ouverte et compréhensive.
Mais il n'y a là qu'un palliatif, il faut refondre le système entier, il faut par exemple diminuer considérablement les taxes (ce n'est pas impossible, on l'a fait à l'étranger). C'est un point sur lequel tout le monde est d'accord et pourtant, même là, on n'a jamais pu obtenir une action d'ensemble de la corporation.

6 Mais je suis content de terminer ces considérations économiques, j'ai l'impression de mâcher du fer. Revenons à notre métier.
Je berce depuis longtemps un projet, mais je ne sais qu'en dire. Il s'agit d'un scénario original, il a une trame mais pas de nom, une histoire mais pas de titre.
C'est l'aventure d'un garçon mal armé pour la vie, sa défaite et sa victoire.
Il mûrit. Mais, parallèlement, je vais étudier ma tactique, voir les atouts que je peux mettre dans mon jeu (vedettes ou coproduction internationale) pour avoir les possibilités de le porter à l'écran.
Au cinéma, c'est le père qui subit les douleurs de l'enfantement, et il les subit trois fois :
— pour monter l'affaire ;
— pour réaliser le film ;
— pour le sortir.
C'est beaucoup pour un seul homme.

7 Né muet, le cinéma a beaucoup parlé depuis, et on en parle beaucoup. Il a changé et il changera. Sur pellicule, sur magnétique, sur télévision ou sur écran, il ne varie guère de nature, il continuera sa route, il n'a rien perdu de sa puissance d'envoûtement. Sa barque tangue, mais il a encore des pilotes. Le cinéma, comme une divinité orientale, persistera à travers ses constantes mutations ; il demeurera tant qu'il y aura des réalisateurs désireux et capables de s'exprimer par son intermédiaire.

jean-pierre mocky

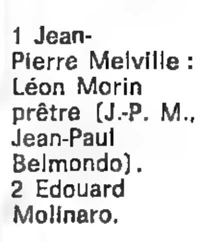
1 a) Je prépare un film psychologique, de très petit devis, que je tournerai en France, début avril 1965 : c'est une production Balzac-Films *(ma société), commanditée par un groupe financier,* et qui sera distribuée par une petite compagnie.
b) Je suis engagé comme salarié pour mettre en scène un film en couleurs, d'un devis moyen, par une production anglaise. Ce film est destiné au monde entier et, accessoirement, à la France, où il ne *peut être distribué que dans un petit circuit.* Son amortissement est d'ores et déjà assuré par la vente des pays de langue anglaise. Mais je n'interviens dans ce film que comme salarié exceptionnel. (Je dois cet engagement à la critique anglaise pour mes films, qui sont tous sortis en Angleterre, sauf *Les Vierges.*)
c) J'écris l'adaptation d'un grand roman d'aventures que je réaliserai en fin 1965, et dont le devis atteindra un assez gros chiffre. Ce sera une coproduction multiple entre l'Amérique, l'Italie, l'Allemagne, l'Angleterre et la France, avec de grandes vedettes internationales qui seront en partie producteurs.

2 Depuis que je « monte » ou mets en scène des films (donc, depuis *La Tête contre les murs*), j'ai dû me contenter des conditions faites aux films qui, au départ, présentent auprès des bailleurs de fonds un risque. J'ai pu, néanmoins, réaliser mes films dans des conditions

1

2





1 Jean-Pierre Melville : Léon Morin prêtre (J.-P. M., Jean-Paul Belmondo).
2 Edouard Molinaro.

passables, sauf *Snobs* qui avait un devis très bas. Le film pour lequel j'ai bénéficié le plus de concours précieux est *Un drôle de paroissien*, ce qui m'a permis de faire ma mise en scène relativement décontracté.

3 Mes films sont en général sortis dans des circuits non adaptés à leur style. Je pense que c'est là le grand vice de l'exploitation qui, pour faire le maximum d'entrées dans un minimum de temps, donne *des circuits immenses entraînant des paliers de continuation impos*sibles à tenir pour des films moyens, et même pour des succès. Cette maladie de sorties massives prend en ce moment une extension diabolique qui menace à brève échéance les films dont le genre appelle une exploitation longue et un nombre de places réduit : un film comme *Les Parapluies de Cherbourg* n'aurait jamais atteint le chiffre qu'il a fait s'il était sorti dans le circuit Paramount de huit salles ; *il aurait disparu de l'affiche, mangé par les paliers gigantesques de* ce circuit cannibale.

Or, les salles dites de longue durée sont actuellement aux Champs-Elysées au nombre de trois de première classe : « Publicis », « George V » et « Biarritz », et de trois de seconde classe parce que dévalorisées : « Avenue », « Lord-Byron » et « Monte-Carlo ». Mais ces salles — à l'exception du « Biarritz » — sont gérées par le même consortium. *Si bien que, si votre film ne plaît pas au gérant de ce* consortium, il rebondit automatiquement sur les vastes circuits où il est broyé en deux coups de cuiller à pot. Non que le public n'aime que les inepties et ne soit pas sensible aux films qui ne sont pas résolument commerciaux, mais le film à peine affiché disparaît devant le futur spectateur qui, se rendant le troisième mercredi de la sortie du film dans une des salles où l'on projetait le film, en trouve un *autre à sa place*.

La longue exploitation d'un film dépend à 80 % de la presse parlée, et cela dans tous les milieux. Mais la presse parlée met du temps à se mettre en route.

Le distributeur n'est pas en cause : il fait bien entendu son maximum pour le film, ne serait-ce que pour retrouver sa mise. Et son effroi devant les sujets originaux est justifié, car il doit se battre contre l'exploitant qui est le dernier maillon de la longue chaîne que constitue un film, le dernier maillon et le plus important : sans lui, vous ne pouvez rien.

Or, l'exploitant *ne s'intéresse qu'à deux choses, primordiales pour lui :*
a) Laisser son public dans son petit train-train habituel, lui fournir des films de tout repos : si un film a marché, lui resservir ensuite des films de la même cuvée. L'exploitant est ainsi certain de ne pas aller au-devant d'un échec, même s'il ne refait pas les mêmes recettes.
b) La deuxième chose à laquelle s'intéresse l'exploitant est, debout devant sa salle pleine, de regarder d'un œil bienveillant ses ouvreuses vendre les délicieux esquimaux qu'il a payés 30 centimes et qu'il revend 1 F (1 F 50, les géants).

Si, par quelque extraordinaire, un gala a lieu et que les artistes du film se dérangent, l'exploitant ne se montrera satisfait que si cela lui apporte un supplément de gain : si la salle, malgré la présence des artistes, ne fait pas plus d'entrées ou s'il ne vend pas plus d'esquimaux, les artistes n'ont plus qu'à disparaître comme des voleurs. *(J'ai vécu plusieurs fois ce genre de réaction, et pas seulement pour* certains de mes films.)

4 Les avances des distributeurs, ou directement des exploitants, sont un impératif qui me semble ne devoir disparaître qu'avec la fin du monde.

La Commission des Avances sur recettes me paraît utile, en tout cas pour des films originaux ou indépendants. Et les grands producteurs n'en raffolant pas et la refusant souvent (eh ! oui...), ces avances se font généralement à bon escient, sauf les exceptions qui confirment la règle.

En ce qui me concerne, cette commission a été relativement compréhensive, bien que je me sois contenté de présenter mes dossiers sans aucune insistance et, surtout, sans appui d'aucune sorte.

5 Les équipes minimum sont un décret et rien de plus : certain metteur en scène tourne avec deux machinistes et trois assistants, un autre avec vingt machinistes et un assistant.

Pour ma part, mes équipes sont passées du simple au double, selon les moyens dont je disposais.

Mais, de toute façon, *ce ne sont pas les techniciens qui grèvent un* film. Et retirer le pain de la bouche d'un assistant maquilleur ou d'un électro est bien inutile et cruel, alors que certains directeurs de production ou certains réalisateurs jettent l'argent de dix électros par la fenêtre en enc... les mouches ou en palabres inutiles — et ceci même dans le plus petit film.

Les cartes professionnelles ? Utiles pour les assurances sociales. Comme *de toute façon ce ne sont pas des certificats d'aptitude, ça fait une* belle jambe à ceux qui l'ont, puisqu'elles ne dispensent pas de travail à leurs titulaires.

6 Un projet cher ? Très cher ? Avoir un petit cinéma et l'exploiter. En ce qui concerne les projets cinématographiques, j'ai horreur des projets à long terme.

7 Pessimiste, à mon habitude.

édouard molinaro

1 *Pas de projet, sinon un court métrage.*

2 Oui. L'argent était là. Et le producteur, pas.

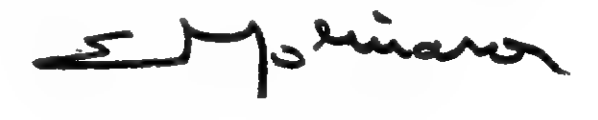
3 Le film français est un produit médiocre, sa distribution est catastrophique.

4 Néant. On ne peut plus faire un cinéma français de qualité basé sur le seul profit capitaliste. Solution : nationaliser.

5 Je ne connais pas ces décrets, mais cela me paraît d'une importance bien secondaire.

6 Mon projet le plus cher... est trop cher. Quant aux projets des producteurs me concernant, ils appartiennent à l'univers de l'épicerie.

7 Il *n'y a pas de cinéma français*. Il y a un *cinéma italien*, il y a un cinéma américain, anglais, russe. Quant à l'industrie cinématographique française, elle se meurt, elle est morte. Vive la télévision.



françois moreuil

Tout le monde connaît la boutade de René Clair : « Mon film est *terminé, je n'ai plus qu'à le tourner. » Heureuse époque que celle où* le réalisateur pouvait longuement ciseler son scénario puis son découpage et, sûr des moyens mis à sa disposition, improviser ensuite sur le plateau, l'esprit léger, sous l'œil bienveillant d'un vrai producteur. On rêve parfois de ce passé avec nostalgie.

Dans tous les domaines, la production en série remplace l'artisanat. Sauf en matière de production cinématographique où l'évolution est *qualitative : si l'on fait moins de films, l'artisanat demeure — par* contre — moins organisé. La phrase de René Clair reste vraie, mais elle a légèrement changé de sens : « Mon film est terminé, j'ai un producteur » peut tout vouloir dire, si l'on veut bien se rappeler que le langage courant accorde à ce participe passé des significations parfois très différentes.

L'histoire de cette recherche, du type : « Cent fois sur un bureau *remettez votre ouvrage », comporte une morale : désormais*, le talent, une bonne histoire ne suffisent plus, il faut encore, pour faire un film, une santé à toute épreuve.

Cet homérique marathon aura duré pas tout à fait deux ans. Sans le secours du ministère des Affaires culturelles et du centre, je me serais peut-être à jamais perdu dans ces dédales élyséens. Ironie du sort, le projet que je vais réaliser s'appelle *Labyrinthe* (ou *Le Fil d'Ariane, suivant les jours et l'issue de mes démarches*).

L'histoire écrite, je commençai de préparer ce film successivement pour quatre « maisons d'improduction ». Toutes avaient pignon sur pellicule. A titre gracieux ou presque, naturellement. Car il ne s'agissait ni d'être rétribué, ni surtout de se plaindre. Il fallait rester « gracieux ».

Une fois pour toutes, il était entendu qu'au début nous devions assumer seuls les risques de l'entreprise. C'était bien normal puisque nous *voulions faire le film. Les « improducteurs » voulaient nous faire plai*sir. Ils ne faisaient le film que pour nous. C'était bien gentil de leur part.

Le reste des explications était encore moins clair : « Vous comprenez, tant que je ne suis pas couvert... » Si, souvent, de dettes. « Il me faut d'abord le scénario, travaillez... »
« Il nous faut une vedette ! Voyez X... c'est un de vos amis. Nous ne pouvons pas le payer. Les acteurs deviennent fous... Affaire très difficile... »
« Nous », car, à ce stade, ils étaient déjà plusieurs. De l'improduction, on était passé à la co-improduction. Mais, comme deux ou trois fois zéro égalent zéro, on en restait aux litanies élémentaires et monocordes de ces mégalomanes pessimistes.
Du moins, personne ne pourra jamais leur reprocher de n'être pas « dans le vent » : ce sont de petits courants d'air.
Si un novice, comme je l'étais (on reste finalement toujours un peu médusé par l'énormité des procédés), veut s'éviter ce long mais passionnant apprentissage, je tiens mon carnet d'adresses à son entière disposition.
En résumé, ce fut l'époque d'un slogan : « Mon film ne se fera pas (ou encore : est « terminé ») puisque j'ai un producteur. »
Ensuite, je rencontrai beaucoup de gens.
Certains gardaient mon projet six ou huit mois, et, bercé par des réunions ou des coups de téléphone bi-hebdomadaires, me laissaient croire que j'étais au bout de mes peines. Obtenir une réponse sous trois mois est un miracle qu'il faut célébrer avec toute la solennité que mérite une manifestation de l'au-delà.
Certains me donnaient leur parole d'honneur — privée ou publique — car avec deux, on a plus de chances de n'en respecter aucune.
Certains se mêlaient de littérature, parce qu'ils pensaient que signer des traites c'est déjà écrire. Il est vrai qu'un billet à trois cents jours montre déjà une imagination vive et un goût prononcé pour la fiction.
J'en ai rencontré d'autres qui savaient lire, mais pas signer, et même quelques-uns qui étaient titulaires de la première partie du baccalauréat.
La plupart, fort aimables au demeurant, vous demandaient très simplement d'écrire l'histoire, de réaliser le film, d'assumer la partie financière, sans vous cacher que le pourcentage de leurs participation et frais généraux n'en serait pas modifié pour autant, sinon augmenté.
Ce fut une époque sombre, ponctuée d'énormes fous-rires.
Déjà, en réalisant mon premier film, j'avais eu des contacts intermittents avec cette faune pittoresque puisque, en cours de tournage, nous avions changé trois fois d'improducteur. Pour finir, ce fut un acteur — travaillant à titre « gracieux » lui aussi — qui prit en charge la paye des techniciens. Sans lui, le film s'arrêtait.
Quelques-uns enfin, que je remercie pour leur rare diligence, refusèrent le projet, parce que l'histoire ne leur plaisait pas. Ce qui était strictement leur droit.
« Mais », disent-ils presque tous, « nous sommes liés par les distributeurs ! » Chacun se renvoie la balle, l'incompétence la plus grossière le dispute au comique, et, de cette délirante partie de ping-pong, au cours de laquelle on passe de l'économie dirigée à la plus fabuleuse anarchie, l'épicier sort grand vainqueur.
En gros et en détail — car, s'ils vendent et achètent des films, ils pourraient tout aussi bien faire n'importe quel négoce. (Ce qu'ils font d'ailleurs, dès qu'ils ont gagné trois sous, car ce n'est jamais leur argent qui travaille, ou qu'ils réinvestissent. Le plus souvent, ce sont les deniers de l'Etat.)
On parle de crise. Mais les statistiques sont contradictoires.
Une chose est sûre, les créateurs ne parlent pas le même langage que les vendeurs du produit fini. Si bien qu'ils ont parfois un film qui leur semble le contraire de celui dont ils avaient discuté l'élaboration quelques mois auparavant. A qui la faute ?
Il y a quelques années, l'un d'eux cherchait à placer des capitaux. Il arrivait de province, ce qui n'est pas une tare. Un ami lui conseilla de vendre des billets plutôt que des lentilles ; il est propriétaire de plusieurs salles d'exclusivité parisiennes.
Lorsqu'un film ne marche pas, on passe au suivant. « Ben, voyons ! ce n'est pas sorcier ! »
Un autre se réfugie un jour sous une porte cochère à Londres parce qu'il pleuvait. Il était venu pour chercher des films — lesquels, il ne savait pas au juste. Il entra, acheta les premiers films suédois sans en avoir jamais vu un, ni entendu parler. « Si ça ne marche pas, j'en prends un autre ! Ben, voyons ! »
Il y a mille histoires comme celle-là.
La Récréation est sortie exactement en même temps que *Les Grandes Personnes* et *L'Amant de cinq jours*. Trois films de la même actrice sur les Champs-Elysées, la même semaine. Distribution ou inondation, that is the question.
Au bout de trois semaines, malgré les critiques, le film était remplacé par *Pépé* — super-production hautement recommandée par le distributeur qui avait beaucoup d'argent investi dans l'opération : *Pépé* totalisait moins d'entrées en première semaine que *La Récréation* dans sa troisième.
Insondables mystères de « l'adistribution ».
En somme, la démarche est simple, il suffit de la connaître : de l'épicerie à la cuisine (au beurre, elle est meilleure) et de la cuisine au studio. Le cinéma « est fait pour la masse » et, on vous l'a déjà dit, les Français ne pensent qu'à manger. Quant au studio, on n'y va que pour les scènes de lit : il faut penser aux marchés d'Amérique du Sud et à notre réputation (French love, pour les initiés).
Comment s'étonner alors que le cloisonnement entre réalisateurs, auteurs, d'une part, producteurs et distributeurs, d'autre part, soit presque toujours totalement étanche ?
Epuisé, vous avez enfin décidé de produire vous-même. En augmentant de 50 à 300.000 F le minimum requis pour le capital d'une société de production, les clients de la banque du rire vont se trouver gênés. Le sérieux des sociétés y gagnera ce que le Fouquet's y perdra. Mais, produire soi-même devient une gageure difficile à tenir. Le grand miracle est que, chaque année, de merveilleux films continuent de sortir. Malgré eux.
Un jour, finalement, un producteur vous reçoit, vous écoute et comprend votre projet. D'abord le fou-rire vous reprend : que va-t-il bien pouvoir encore arriver ? Mais, il faut se rendre à l'évidence, la proposition est sérieuse. Vous avez en effet obtenu du Centre national et du ministère des Affaires culturelles, une avance sur recettes. Ce système, organisé pour certains types de films à petit budget, est le seul qui semble donner actuellement, face aux marchands de films, un semblant de poids, donc de liberté aux auteurs. Sans cette aide inappréciable, je n'aurais jamais même pu espérer monter une affaire, pour laquelle j'avais pourtant dépensé deux ans de temps et d'efforts. Le film n'aurait jamais vu le noir.
Pourtant, c'est une arme à double tranchant. Destiné à favoriser des sujets moins commerciaux, le label que donne cette avance peut entraîner le refus ou l'accord d'un producteur. J'ai dû avoir de la chance. Car, pour la plupart, qualité est étrangement synonyme d'insuccès : ils connaissent le public, il en sont et, ajoutent-ils enfin, la moyenne du public est idiote. On ne le leur fait pas dire.
Un mot enfin des restrictions gouvernementales, en ce qui concerne l'équipe minimum. On voit bien le souci du Centre : essayer de garantir l'argent prêté sous forme d'aide ou d'avance, ainsi que les investissements privés, s'assurer que le film, entrepris avec une équipe normale, des techniciens chevronnés, a de bonnes chances d'être terminé ; réduire le chômage des techniciens ; remplir les studios, etc. Mais il y a des films produits dans des conditions normales (le sont-elles jamais tout à fait ?) qui se sont arrêtés avant d'être achevés, et d'autres, produits à très bas prix, en équipe réduite, qui ont été d'énormes succès.
D'autre part, les chiffres du Centre sont éloquents. Sait-on par exemple que *La Princesse de Clèves*, qui reçut une avance de plus de 75 millions d'anciens francs, ne la remboursa jamais, mais que *Jules et Jim* remboursa intégralement les 20 millions d'anciens francs prêtés ?
En cette matière, c'est l'exception qui devient la règle et, à trop vouloir protéger, on risque d'étouffer. Aucun critère ne résiste. Le public est juge en dernier ressort. Alors, bien sûr, il est trop tard.
Quant aux cartes professionnelles, les industriels n'en ont pas. Ni les romanciers. Ni les clochards. Même les péripatéticiennes n'en ont plus.
Alors, patience. Nous n'en aurons plus besoin bientôt. Comme eux nous verrons le soleil se lever dehors — sur le trottoir.
Ou bien nous aurons changé de métier.
L'avenir est lumineux.

marcel moussy

1 Dans l'immédiat, je prépare une série de films de télévision que je dois tourner cet hiver à Paris et à Nice.

2 Mon dernier (et premier) long métrage, *Saint-Tropez blues*, remonte à 1960. Dans les limites de son budget modeste, il s'est fait dans des conditions économiques très saines, je veux dire sans la hantise du financement de la dernière semaine de tournage. Mais le producteur était du type paternaliste : à la fois sentimental et tyrannique. Et il estimait qu'il m'avait engagé pour réaliser « son » film. Jeunesse, guitare et folle gaieté, voilà ce qu'il attendait de moi, ainsi qu'en témoignent les affiches. Pour ma part, j'essayais de capter une certaine manière d'être, une certaine disponibilité nonchalante, typiques de Saint-Tropez et des vacances en général, en arrière-plan d'un portrait de jeune fille, le tout sur fond de blues. Ce malentendu initial ne pouvait provoquer que des heurts.

3 L'exploitation du film n'a fait que souligner ce malentendu. J'ai déjà parlé du style des affiches. J'aurais souhaité une exclusivité

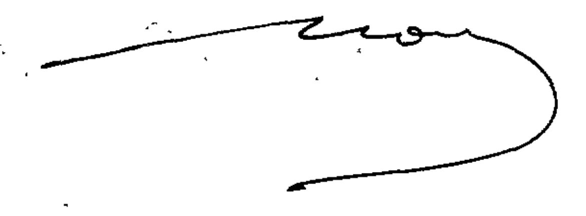
dans une petite salle, accordée à la tonalité mineure du film. Je suis tombé dans le gouffre du Paris-Berlitz-Wepler. Enfin, la date de sortie aurait dû correspondre à celle de la nostalgie des vacances : on a choisi le 27 juin.
Au lieu du cloisonnement actuel, qui fait que le film nous échappe après le montage, je pense qu'une discussion commune réunissant le distributeur, le producteur et le réalisateur permettrait de mieux définir les modalités d'exploitation et d'éviter de pareils non-sens.

4 Je pense que l'actuel système de production réduit le producteur à un rôle d'intermédiaire, alors qu'il devrait être le promoteur d'un film. Comment concilier l'avis d'un distributeur avec celui de la Commission du Centre, alors qu'ils sont en général divergents ?
J'en ai fait l'expérience avec les deux seuls scénarios que j'ai soumis à la Commission.
Le premier, présenté par un producteur, qui avait un accord de distribution (sans avance), a été refusé, sous le prétexte qu'il était « commercial ». Le producteur y a donc renoncé.
Le second a obtenu un avis favorable de la Commission. Mais, jusqu'ici, les distributeurs sont réticents : sujet « non commercial ». En fait, selon moi, les deux scénarios traitent du même thème : un homme déchiré par un conflit de civilisation. Il se trouve que l'anecdote du premier est d'apparence plus conventionnelle que celle du second.

5 Je ne suis pas au courant.

6 Tourner *Les Fiancés du printemps*, d'après un scénario de Mohammed Dib. C'est pour ce projet que je dispose d'une aide du Centre. J'ai déjà fait les repérages d'extérieurs au Maroc. Mais, pour pouvoir « monter l'affaire », la productrice doit obtenir : 1° l'accord d'un distributeur : cela ne sera possible qu'à condition d'inclure dans la distribution une vedette française, alors que tous les acteurs devraient être marocains, selon les vœux de la Commission, qui s'est montrée très soucieuse d'une garantie d'authenticité (encore une fois, nous voilà tiraillés entre deux pôles !) ; 2° l'accord définitif d'une coproduction marocaine, alors qu'il n'existe pas de bases d'accord cinématographique entre la France et le Maroc...
Oui, vraiment, j'aurais mieux fait de choisir un sujet typiquement parisien, à tourner devant ma porte. Encore que... (voir ci-dessous).

7 Tandis que je réponds à ce questionnaire, la cour de mon immeuble bourdonne d'une activité cinématographique fébrile : groupes monstrueux, arcs fumants, équipe « maximum ». Mais il s'agit d'une production américaine, et je serais tenté d'y voir un symbole : Paris devenu un simple décor pour super-productions internationales. Mais ne soyons pas aussi pessimistes. Les films français de pur divertissement font actuellement recette. Mais, parallèlement, un film d'expression personnelle comme *La Vie à l'envers* d'Alain Jessua a pu se frayer sa voie étroite. Sans doute parce que son budget lui permettait de n'aspirer qu'à une audience limitée. Les films d'auteur ne subsisteront qu'en fonction de leur communicabilité vis-à-vis de tel ou tel public. Si les moyens mis en œuvre doivent nécessiter une audience d'un million de spectateurs, les apparences du film devront rester traditionnelles, et les notions de savoir-faire, d'efficacité dramatique, etc., ne devront pas être négligées. Ce qui n'exclut en rien des thèmes nouveaux ! Tous les grands cinéastes que nous admirons ont ainsi imposé leur vision du monde sous une forme communicable. C'est même ce qui les caractérise : cette difficile adéquation d'une expression personnelle aux désirs informulés d'un certain public, à une époque donnée. Voir par exemple l'étonnante diversité de thèmes du cinéma italien, qui a abordé en deux ans : la création artistique (*Huit et demi*), les implications politiques de la Maffia (*Salvatore Giuliano*), la spéculation immobilière (*Main basse sur la ville*), la résignation sociale (*Il posto*), l'angoisse de la vitesse (*Il sorpasso*) ou l'altération des rapports humains en fonction d'un nouvel environnement (Antonioni).
Mais quels producteurs et quels distributeurs français s'accommoderaient de pareils thèmes ?



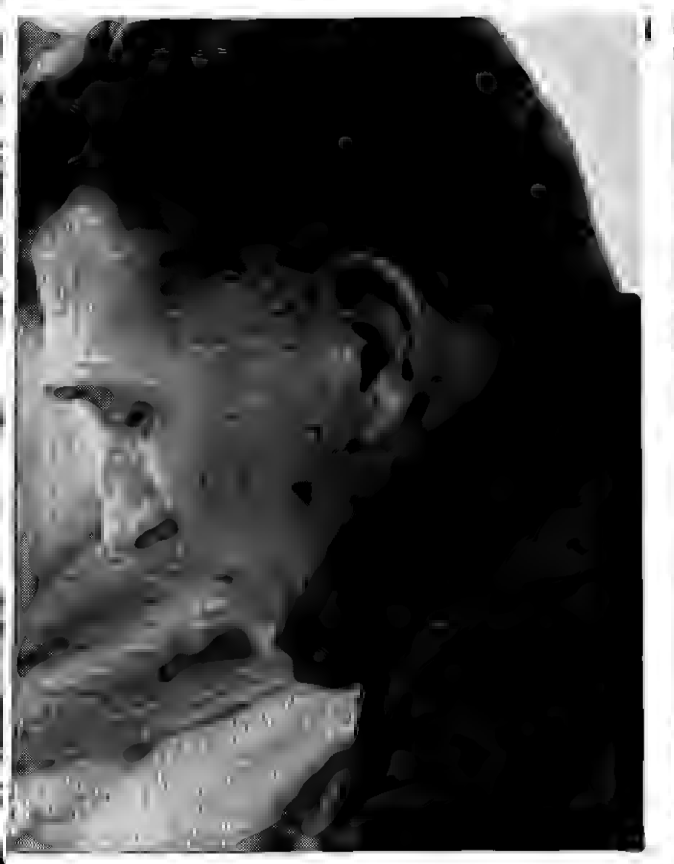


1 Alain Resnais : Muriel (Sacha Vierny, A.R.). 2 Jean-Daniel Pollet : Méditerranée. 3 Pierre Prévert (casquette) : L'Affaire est dans le sac.



2

1



3



nico papatakis

1 Je travaille actuellement au scénario d'un film que je compte tourner en Grèce, au mois d'avril prochain. Bien qu'ayant quitté ce pays depuis longtemps, j'y ai passé mon enfance, et j'en parle la langue, ce qui me rendra plus praticables les conditions de production de l'endroit, différentes de celles des coproductions, beaucoup plus coûteuses, que les étrangers y montent. Budget : 40 à 50 millions. Le film sera parlé en grec, avec des acteurs grecs, mais la majorité de l'équipe technique sera française. Nous tenterons ensuite de le faire officialiser en France, et si nous n'y parvenons pas, eh bien ! le film sera grec. De toute façon, il ne s'agit pas de faire un film français, mais de faire un bon film. Le thème, sans que je veuille sombrer dans le misérabilisme, est celui de la faim dans un pays européen sous-développé. La musique est confiée à mon compatriote Xenakis.

2 Oui, dans la mesure où j'ai fait ce que j'ai voulu. Ma production ne dépendait pas du système du Centre : avec le Centre, je n'aurais pas pu tourner *Les Abysses.*

3 *Les Abysses* a été très mal distribué et très mal exploité : nous avons dû tout faire par nous-mêmes, idées publicitaires, lancement, Cannes. Les distributeurs pensent qu'un film au budget réduit (40 millions, par exemple) ne doit pas avoir un budget publicitaire excédant 2 millions, ce qui est absurde puisqu'un petit effort dans ce sens aiderait sans grands risques à rembourser facilement et rapidement le coût du film. Le mien avait coûté dans les 35 millions : nous avons mis une dizaine de millions dans sa publicité : sortie, affiches, envoi à Cannes, etc. Le film a bien marché, et nous venons de le vendre en Amérique : sans la publicité, nous n'en serions pas là.

4 Je ne crois plus à la production « normale », sauf bien entendu en ce qui concerne les films de certains genres (policiers, etc.). Je pense que tous les jeunes qui veulent actuellement tourner quelque chose de personnel doivent se débrouiller, avec de petits budgets, pour éviter de passer par le Centre. Après *Les Abysses*, et le préjudice causé par le retrait officiel de la sélection cannoise, nous avions obtenu un accord tacite du Centre, qui devait m'aider pour mon film suivant. Nous avons donc présenté *Les Jouets* à la Commission d'avances, avec l'assurance que nous obtiendrions une aide minimum d'une quinzaine de millions ; nous n'avons rien eu, et nous avons renoncé au film non pour des questions financières, mais pour protester contre une promesse non tenue. C'est finalement moins grave pour moi, qui me débrouillerai pour tourner autre chose, que pour mon producteur qui avait déjà pris des risques pour *Les Abysses* et qui était prêt à recommencer quelque chose de difficile. Quant aux jeunes, considérant que la notion de carte professionnelle est absurde, il faudrait qu'ils se groupent non pas tant sur le plan production que sur le plan syndical, de telle sorte que le Centre ait à compter avec leurs décisions.

5 Absurdes.

6 Le projet qui me tient le plus à cœur en ce moment est un film sur Patrice Lumumba. J'aimerais y démonter l'aventure colonialiste belge. Ce serait un film très spectaculaire, satirique, transposé et dramatisé. J'ai déjà amassé beaucoup de documentation, et travaillé avec Sartre sur ce sujet. Après *Les Abysses*, j'aurais aimé faire quelque chose de plus léger, mais *Les Jouets* ayant échoué, je dois donc faire deux drames de suite.

7 Je suis optimiste quant à la mort d'un certain cinéma. Celui qui m'intéresse, c'est celui de l'engagement, l'engagement esthétique : il est de plus en plus difficile de faire ce cinéma en France, à cause des règlements du Centre, du système production-distribution, etc. Pour éviter les compromis, il faut donc travailler en dehors du Système, œuvrer avec la liberté de certaines gens de théâtre.

roman polanski

La seule chose que je puisse vous dire sur la production française, c'est qu'en deux ans, je n'ai pas pu monter le film que je viens de terminer en Angleterre. Amicalement.



jean-daniel pollet

J'ai bien reçu votre questionnaire. Vous voudrez bien m'excuser de ne pas y répondre directement.
Ce n'est pas faute d'y avoir réfléchi, mais les réponses se dérobent, se contredisent.
Au fond, je crois quand même que l'avenir du cinéma français n'est pas directement lié aux problèmes de production et de distribution. Il n'est d'ailleurs pas de mon ressort d'analyser ces problèmes, n'en ayant pas une connaissance assez approfondie.
Je connais les difficultés que l'on rencontre à tous les niveaux pour faire aboutir un projet, mais je considère ces difficultés comme des données. Si elles me font perdre du temps, comme à beaucoup d'autres, si elles m'empêchent de faire aboutir dans l'immédiat certains projets, je ne pense pas que cela soit très grave.
Les films qu'on est prêt à tourner et qu'on ne fera jamais ont une existence « imaginaire » assez forte pour servir, en quelque sorte, d'expérience.
Ainsi, s'il semble ne pas y avoir de continuité entre deux films tournés à deux ans d'intervalle, c'est souvent parce que les maillons qui permettraient d'établir la filiation entre eux sont restés dans l'imagination de l'auteur.
Il me semble très important par contre de ne jamais cesser d'écrire des scénarios. Ainsi, chaque film réalisé profite de l'expérience acquise pendant l'écriture de ces projets qui n'aboutissent pas.
J'ai ainsi plusieurs projets. Celui qui m'est le plus cher est celui que je parviendrai à réaliser en premier.

Jean Daniel Pollet

pierre prévert

1 Nous terminons, avec la précieuse collaboration de Monique Chalmandrier et de Magali son assistante, le montage du film *Le Petit Claus et le Grand Claus* que mon frère Jacques, Paul Grimault et moi avons réalisé cet été pour la TV et qui, au moment où ces lignes paraîtront, aura déjà, si tout va bien, été diffusé ou sera sur le point de passer sur l'antenne avant de disparaître à jamais, après plus de dix mois d'un travail comprenant une préparation minutieuse, un tournage très rapide, des travaux de laboratoire et un montage longs et délicats.
Aucun projet immédiat, car ma bonne et déjà vieille expérience m'a trop souvent prouvé, et très récemment encore, qu'il était bien inutile d'en avoir, dans ce beau et difficile métier, que j'aime malgré tout, depuis bientôt quarante ans qu'il m'a adopté.

2 Oui, et aussi étonnant que cela puisse paraître, je suis plutôt satisfait, pour une fois, des conditions de production de mes deux derniers films qui, produits par la télévision, ne m'ont apporté aucune mauvaise surprise, les connaissant suffisamment par avance et les ayant acceptées malgré les difficultés qu'elles représentaient, à première vue ; j'ai tourné, grâce à elle, ces deux films qui ont été, surtout pour moi, des exercices très utiles que je ne regrette absolument pas d'avoir fait.
Le premier : *Le Perroquet du fils Hoquet*, a été réalisé en quatre semaines de tournage, en extérieurs et décors réels, aux environs de Paris et en 16 mm comme un « amateur » du dimanche l'aurait tout simplement entrepris.
Le second, beaucoup plus ambitieux pourtant, a été tourné en vingt et un jours, dont onze en extérieurs dans le Morbihan et le Finistère, particulièrement ensoleillés cet été, alors que nous avions choisi la Bretagne pour y trouver du temps gris qui raccorderait beaucoup mieux avec les intérieurs déjà « dans la boîte », et en 35 mm cette fois. Je dois ajouter, en toute honnêteté, qu'aucun producteur de films, à ma connaissance, n'aurait voulu ou pu me donner, aujourd'hui, les moyens techniques dont nous avions besoin pour *Le Petit Claus et le Grand Claus*, qui était au départ, il faut bien l'avouer maintenant qu'il est à peu près terminé, une « aventure » dont les

risques, vu le peu de temps que nous avions devant nous pour le réaliser, étaient assez gros.

Un petit coup de casquette amical et reconnaissant, en passant, à Michel Janiaud et Jean-Baptiste Hugues, décorateurs de la télévision qui ont contribué pour leur part, et d'une manière très désintéressée, à les diminuer sensiblement.

Il y a dans ce film, qui dure un peu plus d'une heure et qui est le fruit d'une collaboration très étroite, amicale et même affectueuse, pourquoi ne pas le dire, entre de vieux amis, techniciens et comédiens, aimant leur métier, et d'autres, beaucoup plus jeunes, venus les rejoindre, quelque chose d'indéfinissable qui, à mes yeux, n'a pas de prix, et qui m'est particulièrement précieux. Le téléspectateur le ressentira-t-il comme moi ?... Sera-t-il sensible, lui aussi, à ce mélange que nous avons désiré, si curieux et, souhaitons-le vivement pendant qu'il en est encore temps, « heureux », d'effets spéciaux, de truquages et d'images fixes s'animant brusquement ? C'est à lui, maintenant, qu'il appartient de répondre. Ces séquences d'images fixes qui me « trottent » dans la tête, depuis la révélation de leur portée dramatique dans *La Capitale de l'or*, court-métrage canadien, et dans *La Jetée* de Chris Marker, sont utilisées ici dans notre *Petit et Grand Claus*, s'enchaînant ou précédant des illustrations, images inanimées elles aussi, mais dues, celles-ci, au crayon sensible de Paul Grimault qui, y mêlant par instants des éléments photographiques, en facilite ainsi plus aisément la liaison, entre les scènes filmées, et interprétées « classiquement », si je puis dire !

Et comme c'est également Paul qui est responsable des décors, une cinquantaine de maquettes exécutées de sa main, mais au fusain, cette fois, puis agrandies photographiquement, quelquefois, même, à une assez grande échelle, et devant lesquelles Elizabeth Wiener, Maurice Baquet, Roger Blin et Hubert Deschamps, pour ne citer que les principaux personnages animant ce conte, évoluent, de ce fait, dans un espace, souvent, extrêmement limité, il s'en dégage une unité de style, dont plusieurs scènes ou séquences, sinon toutes, car ce serait vraiment trop beau, sembleront surgir d'un livre d'images d'Andersen.

Tout cela risquait d'être assez catastrophique, par la complexité des problèmes techniques que chaque nouveau plan à tourner nous posait et que, seuls, aujourd'hui, les studios de la télévision (avec ses équipes *à demeure*, nombreuses et aussi expérimentées qu'au bon temps du Cinéma, de menuisiers, peintres, mécaniciens et machinistes) que, petit à petit, elle a occupés progressivement, pouvaient, avec la complicité amicale et technique de collaborateurs comme Sacha Vierny pour la prise de vues, de Paul pour la décoration, de William Guéry pour les effets spéciaux et l'animation de quelques vues, et de beaucoup d'autres que je ne puis citer aussi, me donner les moyens de réaliser ce film particulièrement compliqué, dans les délais prévus et sans aucun dépassement.

Pour en terminer sur ce chapitre, en m'excusant d'avoir été un peu trop long et de m'être trop étendu sur mon cas, mais une fois n'est pas coutume, après tout, et si je ne parlais pas de moi dans les « Cahiers »... qui en parlerait ? — je voudrais ajouter que nous sommes tous plus ou moins responsables de la perte de nos studios. Nous, techniciens et auteurs de films, parce que nous avons trop souvent accepté de tourner dans ces décors dits « réels » dont le besoin ne se faisait pas toujours nécessairement sentir et dont les producteurs, peu à peu, ont abusé à tel point, par la suite, que si, tout à coup, les producteurs américains cessaient brusquement et définitivement cette fois de tourner à Paris, les studios de Billancourt et de Boulogne prendraient immanquablement le même chemin que ceux de Joinville-le-Pont et de Francœur et passeraient rapidement, en compagnie de ceux de Saint-Maurice, qui, déjà, lui en abandonnent quelques coins, entre les mains de la « grande dévoreuse » qui manque de place et en manquera toujours chaque jour davantage, et si cette dernière, par nouveau souci d'économie, les dédaignait, il ne leur resterait alors qu'à disparaître sous la pioche des démolisseurs.

3 Je n'ai, personnellement, aucune raison, oh ! non, d'être satisfait de la façon dont mes rares films ont été distribués, à part mes courts métrages, dont l'un a tout de même mis plus de trente ans avant de trouver des écrans pour l'accueillir ! — mais je ne mangerai pas du distributeur, ni du producteur, pour ça... Ce serait vraiment trop facile, et puis ne sommes-nous pas, tous, un peu comme ces gens de théâtre qui invectivent et maudissent Jean-Jacques Gautier quand il a été « mauvais » pour eux, en oubliant, car ce sont quelquefois et très souvent les mêmes, qu'ils ont pourtant attendu, souhaité, espéré et voulu, ce papier « providentiel » qui, paraît-il, fait la pluie et le beau temps chez eux ? N'espérons-nous pas, ne cherchons-nous pas, nous aussi, ce distributeur qui voudrait bien prendre notre film ou notre projet en charge... ? N'oublions-nous pas, nous aussi, trop souvent, que, plus important, beaucoup plus important qu'un dithyrambique article de presse ou qu'un très bon lancement publicitaire par un distributeur qui en a les moyens financiers, il y a, surtout et avant tout, cette petite chose imprévisible, insignifiante à ses débuts et qui peut, hélas ! ne pas se manifester davantage ou, au contraire, grossir plus ou moins rapidement, peut-être, mais qui alors devient primordiale et bien supérieure à l'avis de n'importe quel distributeur des plus compétents ou se croyant l'être. Bien au-dessus de la campagne de presse, aussi bien orchestrée soit-elle et, finalement, quelquefois, des plus inutiles, si elle est mise au service d'un film jugé médiocre par le public, c'est, vous l'avez bien deviné, la publicité parlée, la vraie, la seule vraiment valable, la moins coûteuse et la plus rentable. C'est elle, elle seule, qui a fait le succès de certains films, dont *La Guerre des boutons* dont aucun distributeur et circuit de salles ne voulaient au départ. Succès commercial dont tout le cinéma français a bénéficié et bénéficiera encore, car elle continuera toujours à soutenir les productions de son choix, de tous les genres et de tous les pays, comme dernièrement encore elle l'a fait pour *Tom Jones*, et cela, chaque fois, au grand étonnement et à la stupéfaction de quelques « spécialistes » qui croient encore, ou font croire, au seul pouvoir de la publicité commerciale ! Sans être tout à fait du même avis que notre très vieil et respectable ami Adolph Zukor, qui pense dur comme fer, lui, que « le public a toujours raison », disons franchement, nous, qu'il n'a pas souvent tort et qu'il est parfaitement dans son droit, même si cela nous choque et navre quelquefois, de rester sourd au grand tam-tam publicitaire, et de refuser aussi bien le film d'art interminablement long et ennuyeux, aussi beau et soigné soit-il, que le film par trop bassement commercial, manifestement réalisé, celui-ci, dans le seul but de le faire passer à la caisse, du type *Cléopâtre*, par exemple, pour n'en citer qu'un parmi d'autres, pires encore !

4 Si cet actuel système de production permet la réalisation de bons films, la révélation de nouveaux talents, pourquoi pas ?... Mais où commence et par quoi finit l'examen de cette commission ? Sur quoi se base-t-elle, à part l'étude de la partie financière d'un projet de film qui, seule, peut, ou plutôt devrait, être claire et nette sur le papier ? Qui peut prévoir ou juger, dans un sens ou dans un autre, le résultat artistique d'un scénario aussi bien préparé et présenté soit-il ?... Personnellement, je n'ai eu aucune expérience, heureuse ou malheureuse, avec cette commission, étant depuis de longues années un vieil enfant abandonné par le cinéma, parent combien indigne.

5 Je pense que c'est une petite victoire syndicale, car les producteurs sont contre, je crois, et pour qu'elle soit vraiment efficace, faudrait-il encore que le Centre veuille bien veiller de près au respect de ces décisions... et de tant d'autres décrets. En ce qui me concerne, je suis de plus en plus contre cette « bureaucratie » inévitable, paraît-il, contre ces cartes dont, par ailleurs, je comprends fort bien l'utilité et la nécessité afin de défendre notre profession, mais la meilleure carte de chacun ne devrait-elle pas être sa valeur personnelle, et son meilleur atout, son travail ? Georges Méliès, Louis Feuillade, Léon Pouctal en avaient-ils une ?... Jacques Becker, Marcel Carné en avaient-ils lorsqu'ils étaient assistants de Jean Renoir et de Jacques Feyder qui, eux, en étaient certainement démunis aussi !... Oui... je sais et je veux bien, mais c'est tout de même navrant d'en être arrivé là, dans un métier qui se prétend, avant tout, artistique. Sur l'équipe minimum, je suis et resterai entièrement d'accord sur les bases syndicales, afin de lutter contre trop d'abus, mais... il me paraît nécessaire aussi, et dès maintenant, d'envisager calmement et posément l'avenir. Le progrès, c'est un fait, va toucher et bouleverser la profession, non seulement à cause des méthodes de tournage, de plus en plus rapides, de la télévision, mais aussi et davantage, peut-être, par la simplification inévitable du matériel technique aussi bien pour le son, avec ses micros dissimulés, que pour l'image, dont la pellicule, par exemple, devenant de plus en plus sensible, permet déjà et permettra encore plus souvent de tourner la nuit, en pleine rue, des séquences importantes, sans apport de lumière artificielle autre que celle de ses lampadaires ou vitrines de magasin, et cela presque à l'insu des passants. Et nous, les déjà vieux qui avons connu trop souvent le producteur « invisible », nous allons le devenir à notre tour, mais derrière la caméra « fantomatique ». Bref, un ensemble d'innovations qui, fatalement, doit amener, je le crains et qu'on le veuille ou non, d'inéluctables changements dans les conditions de travail de la production.

6 Personnellement, comme je crois au hasard et aux rencontres heureuses, c'est précisément au cours de l'une d'elles, l'année dernière, en décembre, rue Cognacq-Jay, au cours du montage du *Perroquet*, que Claude Santelli, qui venait d'être désigné pour préparer le programme des émissions de fin d'année 64, et désireux de faire quelque chose avec Jacques et moi, me demanda d'y songer. Aussitôt, le conte d'Andersen me revint en mémoire, sachant combien mon frère y avait souvent pensé et, séance tenante, j'en fis part à mon interlocuteur, qui, connaissant le sujet, et même beaucoup mieux que moi, me donna immédiatement son accord de principe tant sur le thème que sur la collaboration éventuelle de Paul Grimault pour les décors et celle de Christiane Verger pour la musique. Et voilà simplement comment est né *Le Petit Claus et le Grand Claus*, en quelques minutes d'entretien !... Tout ne va pas toujours aussi vite, hélas ! et il y a des années par exemple que je désire tourner, moi aussi, *Ubu Roi*, sans parler du film avec Omar Sharif annoncé un peu trop prématurément par lui à l'agence France-Presse en janvier dernier et que nous voudrions réali-

1 Eric Rohmer : La Carrière de Suzanne.
2 Jean Rouch : Les Veuves de quinze ans.

1

2

ser d'après une nouvelle de Gottfried Keller, en collaboration, cette fois, avec notre autre vieux complice et ami Alexandre Trauner, et cela sur des bases de production absolument nouvelles, et d'autres encore... beaucoup d'autres !

7 L'avenir immédiat du Cinéma français est des plus sombres, oui, bien sûr, et le mien plus particulièrement, soit dit en passant, mais de même qu'il y a au fond de moi une toute petite lueur d'espoir qui risque par trop souvent de s'éteindre définitivement et me rend donc, par force, attentiste, je ne suis pas du tout pessimiste. Et de même qu'il y aura encore de nombreux beaux étés ensoleillés comme celui que nous venons tous de vivre, je suis persuadé que malgré la redoutable concurrence du petit écran, il y aura encore, et de plus en plus nombreux, cela ne tient qu'à nous, après tout, des amateurs, des passionnés du type Henri Langlois, et des amoureux du beau travail et des belles images que, seul, c'est l'évidence même, le grand, le large ou l'énorme écran peut leur donner. Et puis, rappelons-nous, voulez-vous ?... ces dernières années où, sans que ce soit ici un choix limitatif, mais simplement un petit éventail de ce que j'ai apprécié, le cinéma du monde entier nous a offert la belle histoire d'amour de *Jules et Jim*, la violence de *Viridiana* et des *Abysses*, l'humour érotique des Sourires d'une nuit d'été, celui, irrésistible, du *Pigeon*, ce film que j'aimerais bien avoir fait, la couleur, extraordinaire, dans *Les Amants de Teruel*, *Les Parapluies de Cherbourg* et *Le Désert rouge*, n'en déplaise à l'avis de quelques critiques, patentés, mais sans aucun doute par trop daltoniens, la réussite combien magique d'*Histoires fantastiques* et d'*Un jour, un chat*, la merveilleuse fraîcheur de la *Ballade du soldat* et la grandeur théâtrale du récent *Hamlet*, la beauté plastique de *Mère Jeanne des Anges*, l'envoûtement progressif des *Contes de la lune vague*, l'étrange *Maison de l'ange*, l'amour de l'enfance dans *Pather Panchali*, la cruauté comique et vengeresse d'*El Cochecito*, les quelques gouttes de sang dans le verre de bière de *Rio Bravo*, si je ne me trompe pas de western et, pour terminer, ce si savoureux *Goût de miel*, et beaucoup d'autres films où, malheureusement, je ne me souviens d'aucun titre allemand actuel à ajouter à ma petite liste, car, depuis Hitler, le cinéma allemand est mort...
Tout cela est malgré tout des plus encourageants, et travaillons donc tous, autant que nous sommes, à soigner et à sauver le nôtre, les auteurs et techniciens par la seule poursuite de la recherche de la qualité artistique indispensable à la valeur commerciale, et cela, en collaboration avec MM. Siritzky : mais oui... et pourquoi ne pas les nommer ? — qui, connaissant parfaitement bien leur métier, c'est un fait indiscutable aussi, et avec une ou deux grosses maisons, *détiennent seuls, aujourd'hui*, le pouvoir de programmer la presque totalité des salles d'exclusivité aux Champs-Elysées et ailleurs. Qu'ils poursuivent inlassablement leur effort de décentralisation, qui a fait déjà ses preuves et, très récemment encore, aux Gobelins, et tout le monde s'en réjouira. Mais la libre concurrence n'existant pratiquement plus, ce qui est fort dommage, depuis que la Grande Exploitation s'est jetée volontairement dans leurs bras « secourables et magiques », il ne tient plus qu'à eux, et à eux seuls maintenant, d'accueillir nos films ou de les rejeter. Ces frères Siritzky sont devenus ainsi, par la force des choses, notre Jean-Jacques Gautier, en quelque sorte, et ils connaissent heureusement le cinéma aussi bien qu'il connaît le théâtre, et cela sans mépriser les « artistes » comme leurs prédécesseurs. Mais, hélas ! il arrive aussi à Jean-Jacques Gautier de se tromper... Souhaitons qu'ils défendent et protègent, au maximum, les films et leurs auteurs qu'ils présenteront dorénavant, en créant de nouvelles salles afin qu'une production de valeur ne risque plus uniquement sa carrière commerciale sur la rive droite, comme, il y a quelques semaines seulement, *L'Insoumis* d'Alain Cavalier qui, ne serait-ce que pour l'interprétation remarquable de Lea Massari et d'Alain Delon, méritait de trouver peut-être, sur la rive gauche, un accueil plus chaleureux que sur les Champs-Elysées.

Pierre Prévert

alain resnais

1 Trois projets : Jacques Sternberg (*Je t'aime, je t'aime*), Jorge Semprun (*La Guerre est finie*), Frédéric de Tovarnicki (*Les Aventures d'Harry Dickson*) d'après l'œuvre de Jean Ray.

2 Oui. Parce que mes producteurs ont tout fait pour me procurer les meilleures conditions possibles de tournage.

3 J'ai personnellement beaucoup de chance ; mais j'ai l'impression que toute une part du cinéma français joue à cache-cache avec son public : il y a un type de film et un type de public qui ne se rencontrent jamais. Actuellement, le public cherche à choisir ses films (ceci est d'ailleurs une des causes de la crise), mais on n'a pas encore trouvé le moyen de lui donner des éléments d'information réels à l'entrée de la salle ; on peut même dire qu'en gros, affiches et publicité tendent à faire croire aux gens qu'ils vont voir un autre produit que celui qui est à l'intérieur.
Faut-il reparler de la mauvaise qualité, trop fréquente, de la projection, du cadrage, du son ? Les salles de cinéma, comparées au confort dont on peut jouir chez soi en regardant la télévision, devraient être un « enchantement » ; or, pour ne prendre qu'un exemple, le public a maintenant, grâce aux disques, à la modulation de fréquence, etc., l'habitude d'un son meilleur que celui que lui proposent bien des salles de cinéma. Je crois qu'il y a sur ce plan des leçons à tirer du grand succès commercial de *West Side Story*.
Et il est certain que la réussite du T.N.P. et du T.E.P. est liée, aussi, à une meilleure organisation de la salle... et de l'accueil. Quant à l'éternel problème de « la première partie », il est loin d'être résolu.

4 Dans l'idéal, il ne faudrait évidemment dépendre que d'*un seul* producteur, responsable de chacun des films qu'il produit, et ayant envie de les faire ; malheureusement, dans l'état actuel des choses, celui-ci a lui-même affaire à d'autres personnes. Pour que l'on puisse avoir des films « différents », le producteur devrait avoir encore plus d'indépendance que le metteur en scène.
Quant au fait d'obtenir les avances nécessaires, tant auprès des distributeurs que de la Commission du Centre, cela me rappelle ce réalisateur allemand qui, voulant monter une coproduction entre les deux Allemagnes, devait persuader ses interlocuteurs, le matin, d'un côté du mur, que son scénario était commercial, et l'après-midi, de l'autre côté, qu'il était moral.
Je n'ai pu me documenter là-dessus. Vu de loin, le système ancien, qui accordait la prime sur le film terminé, paraît plus satisfaisant que l'actuel, qui l'accorde sur scénario. Un film n'existe pas sur le papier ; sinon, cela ne vaudrait pas la peine de le tourner, il suffirait de l'éditer et de le vendre en librairie. Sur le plan pratique, il suffit de deux heures pour voir un film et le juger. Pour lire véritablement un découpage et pouvoir rendre un début de verdict, il faut une journée : je doute que la plupart des membres de la Commission aient le temps matériel nécessaire, malgré toute leur conscience professionnelle, pour étudier à fond les brochures qu'on leur remet hebdomadairement.
Sur papier, des films comme *Le Roman d'un tricheur, Faisons un rêve, Les Quatre cents coups, Le Rideau cramoisi, Espoir, Adieu Philippine*, auraient-ils été aidés ? Tandis que j'accepte plus volontiers le verdict de ces mêmes vingt personnes devant un film terminé, verdict qui n'est pas forcément plus injuste que celui de milliers de spectateurs : il s'agit alors d'un pré-public.

5 Par rapport aux transformations que peut amener le Marché Commun dans les équipes, l'obtention d'une carte professionnelle est un progrès. Elle permet aussi l'entrée dans la profession (pour les opérateurs par exemple) de personnes qui n'auraient pas pu faire l'IDHEC ou Vaugirard. Mal utilisée, elle peut devenir une arme contre les productions indépendantes.
Mais c'est à l'usage qu'on la jugera. Tout dépend des dérogations qui seront accordées — en particulier dans la catégorie « réalisateur », où il me paraît difficile de parler de critères. N'importe qui, s'il a la confiance d'un producteur, et si son salaire est égal au minimum syndical, doit pouvoir réaliser un film. N'oublions pas que, bien souvent, des dérogations n'ont pas été accordées parce qu'elles n'ont pas été demandées.

6 Voir réponse à 1.

7 Je compte bien sur la lecture des « Cahiers du Cinéma » de décembre pour me faire une opinion là-dessus.

Alain Resnais

jean-louis richard

1 Je termine le montage de *Mata-Hari*.

2 Oui. Parce que sans histoire.



3 Pour mon premier film, le Producteur s'est suicidé. Le Distributeur a fait faillite. Je ne leur en veux pas.

4 Pour mon premier film, pas d'avance. Ni avant, ni après. Pour le second, pas d'avance avant. Espérons...

5 Je répondrai quand j'aurai moi-même ma carte de réalisateur.

6 Un rêve, une nouvelle de Stevenson. Mais ce n'est qu'un rêve et pas encore un projet.

7 Attentiste.

J. L. Richard

éric rohmer

1 Je viens d'achever les deux premiers de mes « Six contes moraux » (*La Boulangère de Monceau* et *La Carrière de Suzanne*). De l'accueil qui leur sera fait dépendent les conditions dans lesquelles sera tourné le troisième.

2 Oui, car je n'ai été lié par le respect d'aucune échéance, d'aucun engagement, si ce n'est ma dette de reconnaissance envers ceux qui m'ont apporté leur concours. Le coût du temps est la chose la plus agaçante, quand on fait du cinéma. Là, le temps ne comptait pas.

3 *Le Signe du Lion*, sauf une brève exclusivité à La Pagode, n'a pas été distribué en France. Il l'a été — avec succès — en Allemagne, et dans certains pays africains.
D'une façon générale, je pense que le système de l'exclusivité et du programme hebdomadaire devrait être reconsidéré et céder la place (dans quelques salles, pour quelques films) au principe de l'alternance, tel qu'il se pratique, par exemple, dans les théâtres nationaux. Il faut laisser à un film le temps de faire tout seul sa réputation et de trouver le public auquel il est destiné.

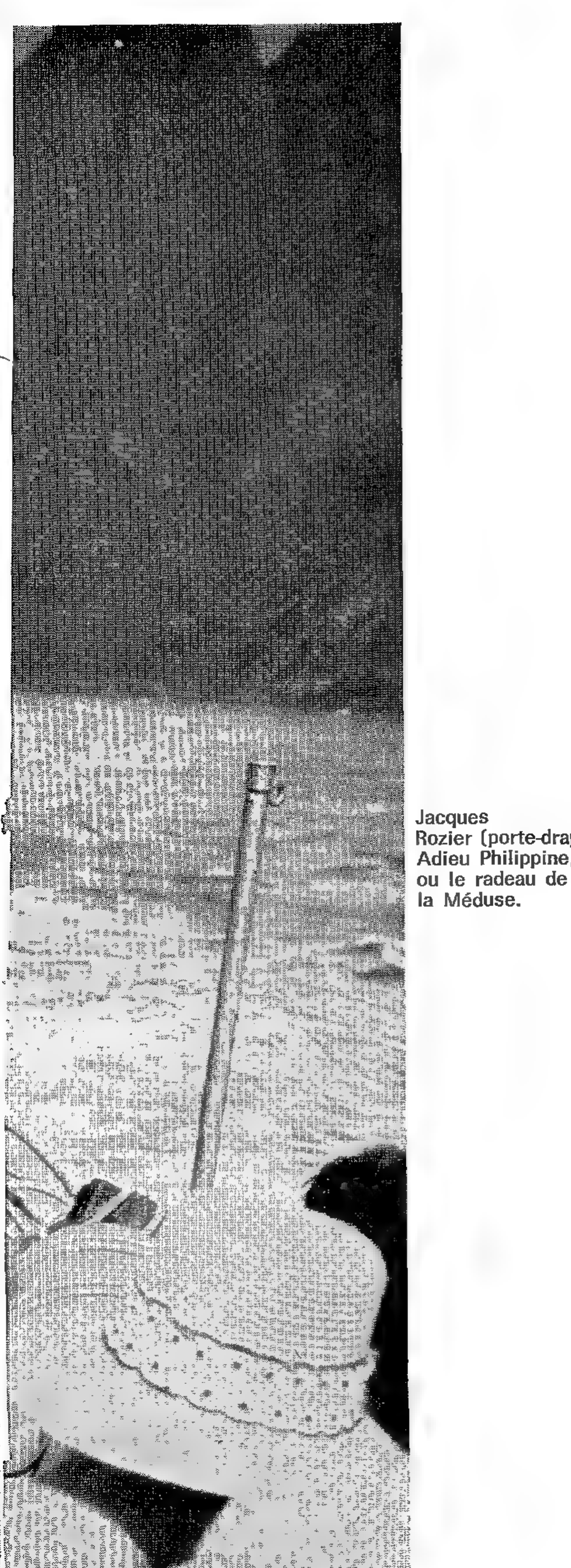
4 Si j'ai tourné mes « contes » en 16 mm, c'est précisément pour échapper aux contraintes et aléas du « système ».
J'ai eu une seule expérience — malchanceuse — de la Commission. Mon scénario d'*Une femme douce*, d'après Dostoïevski, ne fut pas agréé, en 1960.

5 Je ne lis pas les règlements. Je ne crois pas à leur utilité. L'atout d'un technicien est sa compétence. A lui de faire en sorte de se rendre nécessaire. S'il l'est, je l'embauche, sinon je ne vois pas quelle force au monde pourrait me contraindre à lui inventer un travail qui n'est pas à faire, et, encore moins, comment un homme de métier accepterait d'être payé pour rien. Partout, l'accélération du progrès technique impose les notions d'*adaptation* et de *reconversion*. En tant qu'industrie, le cinéma n'échappe pas à la règle.
Comme il est — par ailleurs — un art, on ne voit pas très bien, non plus, au nom de quoi le « réalisateur » (mal nommé puisque, en fait, il *conçoit* plus qu'il ne réalise : j'invente, je conçois ma mise en scène et ce sont l'opérateur, les comédiens, la monteuse, les gens du laboratoire qui donnent réalité à mes conceptions, les mettent sur pellicule), ce réalisateur donc — reconnu par la loi de mars 1957 comme jouissant, au même titre que l'auteur du scénario, de l'adaptation, des dialogues ou de la musique, de la propriété *artistique* du film — cet artiste, par conséquent, pourrait admettre d'autre mesure de ses capacités, de son talent, que son œuvre même. C'est elle qu'on brimerait — et le public pour qui elle est faite — en brimant l'auteur. Toute atteinte — même sous prétexte de justice sociale — aux droits de ce dernier est du vandalisme.

6 Mon projet le plus cher est toujours le prochain (cf. 1°).

7 Je pense que le « système » est plus coriace qu'on ne supposait. Raison de plus pour favoriser le développement d'un *cinéma parallèle*, qui a déjà son public et ne demande à l'Etat qu'un peu d'attention bienveillante, au lieu de l'actuelle suspicion.

Eric Rohmer



Jacques Rozier (porte-drapeau) Adieu Philippine, ou le radeau de la Méduse.

jean rouch

1 *J'ai plusieurs films à monter : Chasse au lion, Goumbé, Koli-Koli,* chasse à courre des enfants du Niger.
Sans parler de *Jaguar*, que je voudrais bien finir, tous quatre 16 mm couleurs, en partie son direct, Afrique.
Je termine le *mixage* de : *L'Afrique et la recherche scientifique*, pour l'UNESCO, et *Tambours de pierre*, réalisé avec Rouget et G. Dieterlen dans la falaise de Bandiogara (Mali).
Je dois tourner le plan de fin de *Gare du Nord*, pour l'ami Barbet, et éventuellement reprendre les *Veuves de 15 ans* pour Pierre Braunberger, si la censure l'exige.
Je voudrais tourner :
a) En Afrique : un film de musicologie au Dahomey ; une chasse à courre à cheval au Niger.
Ces films seront produits en 16 mm comme les précédents par le Comité du Film ethnographique avec l'aide du C.N.R.S. et, éventuellement, commercialisés en 35 ensuite.
b) A Paris : si l'expérience *Veuves* et *Gare du Nord* se révèle efficace, entreprendre un film de semi-fiction sur les « vieux jeunes gens ». Avec un producteur.

2 *Conditions de production de mes derniers films :*
a) *Afrique :* Les films que j'ai réalisés en Afrique étaient comme toujours hors circuit production. J'ai mon équipement, 25 ou 30 rouleaux d'Ektachrome. Un sujet se présente, je tourne :
Premier cas : Aucun intérêt ; tant pis, j'ai perdu le prix de la pellicule.
Deuxième cas : Intérêt ethnologique. Le Comité du Film ethnographique produit le film en 16, grâce à une subvention demandée pour chaque film.
Troisième cas : Le film risque d'avoir une audience plus large. Je le projette aux producteurs amis et je le coproduis avec eux (gonflage en 35).
J'aime beaucoup ce système de production en chaîne. Je cours mes risques tout seul (je tourne la plupart du temps seul avec un assistant-son africain, Moussa), donc je ne fais un film que lorsque j'en ai envie. Les risques ne sont partagés ensuite par d'autres (l'Etat ou le producteur) que sur pièces, le film étant déjà tourné.
b) *France :* Les films sont réalisés avec un système de production normal, une équipe minime, mais une équipe. Ce qui me gêne le plus, c'est le programme de tournage à respecter. Ensuite, je découvre toujours avec stupéfaction l'archaïsme des équipements. En « cinéma-léger » on en est encore au stade du poids lourd. Cher André Coutant, cher Stephan Kudelski, que de travail encore à faire !

3 *Distribution et exploitation :*
Je n'y ai jamais rien compris. J'espère que l'arrivée du 8 mm va remettre un peu d'air frais dans tout cela.

4 *Avances à la production :*
Un seul de mes films (*Chronique*) a été produit par ce système. Je n'ai pas d'opinion.

5 *Equipe minimum :*
Cela ne veut rien dire pour les films qui m'intéressent. Si on ne peut pas tourner librement en 35, je ne tournerai qu'en 16, si cela atteint le 16, je tournerai en 8...

6 *Projet le plus cher :*
Continuer à pouvoir faire les films qui me plaisent, quand il me plaît et comment il me plaît. (Tourner un western.)

7 *Avenir du cinéma français :*
Je suis très optimiste puisque les cinéastes français que j'aime continuent malgré tout à faire des films.

Jean Rouch

jacques rozier

1 *Projet immédiat :* aller me coucher après avoir répondu à ce questionnaire.

2 & 5 *a)* cinéma : *Adieu Philippine*. Oui, très satisfait. C'était très vivant, très remuant... Prière de se reporter à l'article paru dans les « Cahiers », n° 148, « Le dossier *Philippine* ».
b) télévision : Jean Vigo. Très satisfait. La TV, c'est maintenant Hollywood ou Cinecittà. C'est une grue si je fais un musical, et pas seulement le travelling calé par des cales en sifflet de nos étables cinématographiques appelées studios. C'est aussi la caméra Coutant et le micro émetteur et l'équipe ultra-réduite que cette technique *autorise. J'aime ces extrêmes. Je n'aime pas le juste milieu* maintenant imposé par le C.N.C. de 14 ou 17 personnes. D'ailleurs, faire monter 14 ou 17 personnes sur le bolide d'Eddie Sachs à Indianapolis me semble compliqué, surtout dans les virages. Mais après tout il faudra essayer.
Cartes professionnelles : oui, mais il faut aussi pouvoir la retirer à tous les sourds qui ont une carte d'ingénieur du son.

3 *a)* En 1964, il n'y a pas en France de problème de distribution du film français.
Acte I. Dupont, producteur français, qui a décidé de faire un film d'après un scénario ou un roman d'Arthur, va trouver Durand, distributeur français.
Durand : D'accord, je distribue le film à condition qu'il soit dialogué par Alfred et interprété par Pierre, Paul et Jules.
Dupont : Amen (*ou :* *Yes Sir*).
Dupont se retire.
Durand (le rattrapant sur le pas de la porte) : Ah, au fait, quel réalisateur ?
Dupont (s'engouffrant dans l'ascenseur) : Ah bien, par exemple, *Dubois, ou Dubois, ou Dubois !*
Acte II. Dupont, producteur français, convoque Dubois, réalisateur français.
Dupont : Dubois, voulez-vous faire un film d'après le roman d'Arthur, dialogué par Alfred et interprété par Pierre, Paul et Jules ?
Dubois : Yes Sir (ou : Amen).
Acte III. Dubois fait « son » film.
Acte IV. Durand distribue « le film de Dubois ».
Conclusion : en 1964, il n'y a pas de problème de distribution du Film Français.
Post scriptum : Attention ! *On n'appelle pas distribution une exclusivité* au Publicis-Vendôme ou une sortie générale au Studio-Logos, Studio-Cujas, Studio-Etoile, Pagode, Saint-Séverin. Le réalisateur dont le film sort dans ces salles n'a pas le bon label « Dubois » et ne mérite pas le titre de vrai réalisateur français.
b) Si vous n'êtes pas Dubois et que vous voulez quand même toucher les masses, répondez quatre fois par semaine à certaines lettres venues de province, achetez la même roulotte que Lucille Ball dans *The Long Long Trailer*. Cette roulotte transportera le réalisateur et les interprètes du film. Etapes de 50 km. Arrêt chaque soir à Tulle, Aurillac, Brive-la-Gaillarde. Représentation avec le concours du ciné-club local. Discussion obligatoire. (Après une trentaine de représentations, vous connaîtrez par cœur les questions du public et vos réponses aussi.) Ne vous laissez pas décourager : pour faire 500.000 entrées, il vous suffira de 2.000 représentations, soit environ 7 ans à raison de 300 représentations par an. Si vous voulez toucher 15 millions de spectateurs en une soirée, vendez votre film à la Télévision, mais ne tournez pas en Scope ou en couleurs (pas encore).

7. Je suis très optimiste, comme Candide.



jacques tati

1 Je tourne un film.
Conditions : apport de mon capital-travail dans le financement du film. Le fait de mettre la totalité des sommes qui me sont dues en participation sur les recettes me donne une entière liberté artistique.

2 Oui : ayant réalisé les films précédents dans les mêmes conditions que celui que je tourne actuellement.

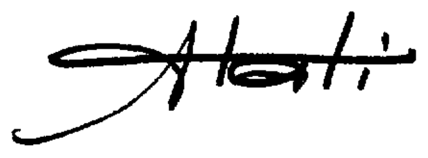
3 Je pense que les films français sont en général très mal exploités. En effet, afin de récupérer rapidement les avances faites aux producteurs, les distributeurs sont dans l'obligation de grouper des salles d'exclusivité pour essayer d'obtenir une fréquentation massive des salles. Ils réduisent ainsi la durée normale d'exclusivité, hypothéquant la carrière d'un film.

4 Cette question étant purement financière, il serait préférable de la poser aux personnes dont c'est le métier, desquelles, malgré tout ce que l'on raconte, je ne fais pas partie.

5 *Equipe minimum :* normal.
Cartes professionnelles : je suis mal placé pour cette question. Je ne sors pas de l'IDHEC, n'ai été assistant d'aucun metteur en scène, mais ai débuté, seul, dans le court métrage, avec tout ce que cela comporte comme défauts et qualités.

6 Mon vœu serait une salle de cinéma qui passerait les films avec le même respect qu'on joue une pièce de théâtre, où l'on serait reçu par une caissière aimable, avec des ouvreuses qui ne bavarderaient pas entre elles durant les séances, un projectionniste qui ferait le point et un directeur de salle qui ne supprimerait pas des séquences le dimanche en matinée pour permettre une séance supplémentaire. Projet qui se réalise grâce à M. Frogerais, propriétaire du cinéma « L'Arlequin », qui a même accepté que l'on reçoive les spectateurs avec une fanfare dans la salle.

7 Si le cinéma continue à être dirigé par des bavards gastronomes, je suis pessimiste ; s'il l'est par des hommes d'action enthousiastes, je reste très optimiste.



robert thomas

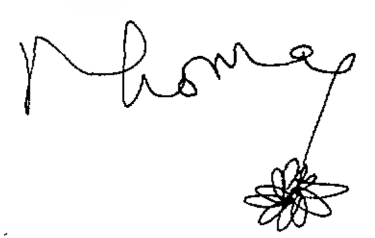
1 Actuellement, je joue au théâtre ma nouvelle comédie policière. J'alterne cinéma-théâtre. Je prépare un troisième film (après *La Bonne Soupe* et *Patate*) avec la 20th Century Fox Darryl Zanuck-André Hakim. Sujet non arrêté à ce jour. Tournage : printemps.

2 Très content. La Fox a beaucoup d'argent et me laisse pratiquement « carte blanche » sur le script et la mise en scène, etc. Situation privilégiée, je m'en rends parfaitement compte.
De plus, la Fox distribue le film dans le monde entier avec de grands moyens.

3, 4 & 5. Je n'ai aucune expérience ni aucune opinion très précise. Ayant une situation « d'auteur-dramatique-qui-met-en-scène-ses-films » et ayant eu beaucoup de recettes-salle avec ma *Bonne Soupe* et *Patate*... je n'ai que des propositions flatteuses et des espérances agréables. Le drame du cinéma français ne me touche pas, heureusement. (Mais je sais que beaucoup d'excellents camarades ont des ennuis terribles pour survivre, hélas !)

6 Projets : a) réaliser un film « à suspense » avec ma comédie « Huit femmes » ; b) réaliser une vie de Molière.
Je pense persuader la Fox des deux films dans un bref délai.
Pour l'instant, je ne suis pas pressé car je joue au théâtre. (Gains d'argent bien supérieurs au cinéma !)

7 Je suis optimiste. Dieu reconnaît toujours les siens. Avec du talent, on arrive à tout ce qu'on veut. Une qualité à acquérir : l'amour du public. (On l'a oublié souvent, le public, et on lui sert des soupes dont il n'a pas envie. Attention à la littérature ennemie du cinéma !)



françois truffaut

1 Je prépare actuellement un film intitulé *Fahrenheit 451*, adapté par Jean-Louis Richard et moi d'un roman de Ray Bradbury. Il s'agit d'un film en couleurs, relativement spectaculaire mais sans grande vedette. Le devis s'élève à 400 millions d'anciens francs. Impossible à financer en France actuellement, ce film sera produit par un « indépendant » new-yorkais, M. Lewis Allen, tourné en juin 1965 hors de France et obligatoirement en langue anglaise.

2 Je n'ai tourné que des films raisonnables à budgets raisonnables. Avec l'efficace complicité de mon collaborateur et associé Marcel Berbert, je suis resté coproducteur de mes films (à l'exception de *Tirez sur le pianiste*). Ainsi nous avons pu garder le contrôle des opérations et veiller à l'équilibre entre les dépenses et les profits.
Nous avons rencontré des difficultés avec les distributeurs français, probablement par maladresse de notre part. Nous leur avons présenté des scénarios terminés avec la distribution des rôles déjà établie. En fait, nous leur avons demandé seulement de l'argent au lieu de les « mettre dans le coup » dès l'origine du projet.
Faute de « garantie-distributeur », nous nous sommes donc trouvés plusieurs fois en panne et ne nous sommes tirés d'affaires que grâce à la confiance des distributeurs étrangers, qui ont acheté *Jules et Jim* et *La Peau douce avant* tournage : Danemark, Belgique, Japon, Suède, Canada, Israël, Norvège, Angleterre, Suisse... Leurs avances nous permettaient d'alimenter le tournage et, une fois le film terminé, les ventes aux trois grands acheteurs : U.S.A., Italie, Allemagne, venaient amortir le coût du film et constituer éventuellement notre bénéfice.
C'est ainsi que, contrairement à l'usage, mes films se sont construits sur l'étranger, la France n'intervenant qu'après coup.

3 Les distributeurs et les exploitants font tout ce qu'ils peuvent pour diffuser correctement les films qu'ils ont choisis. On peut critiquer leur choix ou chipoter à propos de ceci ou cela, mais selon moi l'essentiel est ailleurs. Je pense au proche bouleversement de la distribution et de l'exploitation grâce à la transmission des films par « câbles » ou tout autre procédé de diffusion magnétique ou électronique qui supprimera le tirage de copies multiples, les projections défectueuses, les transports de boîtes, les vérifications, et détruira le système actuel, onéreux et anachronique.

4 Je n'ai jamais obtenu d'avances sur scénario pour aucun de mes films. Sur film terminé, j'ai obtenu une avance substantielle pour *Jules et Jim*, symbolique pour *La Peau douce*. Refusée *avant* et *après* pour *Tirez sur le pianiste*. Ce que j'en pense ? Comme le personnage de Feydeau à qui l'on demande : « Que pensez-vous de Mozart ? », je réponds : « J'y pense pas. »

5 Je répondrai en 7.

6 Mon projet le plus cher, dans les deux sens du mot, est *Fahrenheit*. J'ai répondu en 1.

7 En 1958, la politique du C.N.C. était d'améliorer la qualité du cinéma français en favorisant l'arrivée de nouveaux réalisateurs.
Pourquoi Jacques Flaud voulait-il améliorer la qualité ? Parce que c'était un homme de goût, évidemment, mais surtout il avait remarqué que les films français — dont la valeur distractive ne pourra jamais concurrencer Hollywood — ne pouvaient intéresser les marchés étrangers que s'ils témoignaient d'un minimum d'ambition. Exemple : *Un condamné à mort s'est échappé*, de Bresson, bénéficia d'une avance du C.N.C. de 50 millions d'anciens francs remboursable sur l'aide et ce film fit le tour du monde.
A partir de 1958, grâce aux dispositions prises, grâce au prestige du *Condamné à mort s'est échappé*, grâce à l'immense succès américain de *Et Dieu créa la femme*, la qualité a été améliorée et 200 (oui, deux cents) réalisateurs nouveaux ont pu tourner un ou plusieurs films entre le début 1958 et la fin 1964.
C'était le déferlement massif d'une troisième génération dans un métier qui, depuis soixante ans, n'en tolérait que deux, c'était la Nouvelle Vague dont la réussite quantitative a dépassé la réussite qualitative et aussi la réussite financière. Il y a eu beaucoup de bons films, beaucoup de films moyens, beaucoup de mauvais, trop peu de films rentables, et forcément beaucoup de chômage parmi les deux générations précédemment en place et maintenant parmi la nouvelle.
Cette situation, stimulante par la qualité et la diversité des films mais périlleuse par son caractère d'inflation, posait toutes sortes de problèmes que Jacques Flaud aurait peut-être résolus, ou qu'en tout cas il aurait affrontés en face. Malheureusement, quelques mois après son arrivée au ministère de la Culture en 1960, André Malraux a commis une erreur demeurée inexplicable en déchargeant Jacques Flaud de ses fonctions et en lui donnant pour successeur... son prédécesseur. En effet, M. Fourré-Cormeray avait administré le C.N.C. jusqu'en 1952.
Je n'ai aucun grief personnel contre M. Fourré-Cormeray qui est certainement le bon administrateur que l'on dit, mais je crois qu'il n'avait plus en 1961 la même flamme que sept ans auparavant ni le

même intérêt pour le cinéma. Si André Malraux s'était occupé du cinéma français comme il l'a fait de la peinture, l'absence de Jacques Flaud eût été moins cruellement ressentie, mais tel n'a pas été le cas. Répugnant à étudier les problèmes financiers et les problèmes de censure, André Malraux s'est effacé, se limitant à désigner lui-même chaque année le film représentant la France au Festival de Cannes, et Dieu sait plutôt deux fois qu'une que je n'ai pas à me plaindre de son choix !

Mais la question n'est pas là et on comprendra mieux mon propos si l'on se souvient de la célèbre phrase finale de la « Psychologie du Cinéma » d'André Malraux... *« Par ailleurs, le cinéma est une industrie. »* Je crois que M. Flaud était l'homme du *cinéma art et industrie*, alors que M. Fourré-Cormeray est l'homme du *« par ailleurs »*.

Il est loin le temps où Jacques Flaud, un soir par trimestre, organisait une projection des meilleurs courts métrages français afin de mettre en contact les jeunes cinéastes et les producteurs ! Si la politique du C.N.C. est devenue peu cohérente depuis quelque temps, c'est qu'elle utilise encore les dispositions prises pour renouveler le cinéma français, mais s'en sert pour l'usage contraire, pour colmater la brèche et parfois même pour décourager ceux qui tiennent encore le coup.

La suppression depuis dix-huit mois de l'aide à l'exportation au profit de l'aide sur les seules recettes françaises fera certainement la fortune de la Gafer (Société Gabin-Fernandel), mais désavantage déjà tous les films qui totalisent une grande partie de leurs recettes à l'étranger. C'est le cas de Clouzot, Resnais, Godard, Malle, le mien aussi qu'on me pardonnera de ne pas perdre de vue ici.

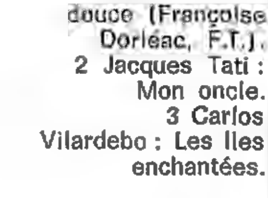
Il y a quinze ans, l'U.G.C. (maison de distribution d'Etat administrant les biens sous séquestre de la « Continentale » qui avait produit pendant l'occupation *Le Corbeau* de Clouzot) distribuait les films de prestige comme *Rendez-vous de juillet, Allemagne année zéro, Les Parents terribles, Edouard et Caroline, Le Journal d'un curé de campagne*. Aujourd'hui, devenue C.F.D.C., elle distribue *Cherchez l'idole, Le Tigre des mers, Comment trouvez-vous ma sœur*, alors qu'il serait logique qu'elle prît en charge les films « difficiles » qui ne trouvent pas de distributeurs malgré une bonne avance sur qualité, le cas type étant celui de *Thomas l'imposteur* de Cocteau-Franju.

Au Festival de Cannes 1965, la palme d'or sera attribuée à *Giuletta et les Esprits*, et ce sera justice car Fellini est l'un des plus grands metteurs en scène européens, mais la lutte ne sera pas chaude, car la France n'aura présenté ni *Les Aventures d'Harry Dickson*, de Resnais, ni le *Lancelot*, de Bresson, dont le tournage vient d'être retardé.

Alors, naturellement, je suis pessimiste en songeant qu'après Bourguignon et Gaisseau, en 1965 ou 1966, Clouzot, Vadim, Resnais, Enrico, Malle, de Broca, Bresson, Godard, moi-même et probablement d'autres *seront amenés ou contraints à tourner nos prochains films à l'étranger* et, ce qui est plus grave, dans une autre langue que la nôtre.

Truffaut





1 François Truffaut : La Peau douce (Françoise Dorléac, F.T.).
2 Jacques Tati : Mon oncle.
3 Carlos Vilardebo : Les Iles enchantées.



carlos vilardebo

Je viens de terminer mon premier long métrage, *Les Iles enchantées*.

Après avoir vainement préparé pendant un an *Paulina* 1880, coproduction franco-italienne, avec Romy Schneider, j'ai répondu aux offres d'un jeune producteur portugais, Antonio da Cunha Telles, en lui proposant *Les Iles enchantées*.

Ce film est en couleurs, et situé au siècle dernier. Son prix de revient élevé pour le Portugal reste cependant très inférieur à ce qu'il aurait été en France. Et c'est pour cela seulement que sa réalisation a été possible.

Mais il s'agit d'un film de nationalité portugaise. Et sa distribution peut être difficile puisqu'il n'existe pas de marché international pour un cinéma portugais.

Je connais fort peu les systèmes actuels de production et distribution en France.

Mon projet le plus cher est de travailler avec Romy Schneider. Où ? Quand ? Comment ? Je ne sais pas encore, et cette incertitude m'inquiète.

Je ne suis pas particulièrement optimiste, mais je pense que tout est question de patience et d'entêtement.

Carlos Vilardebo



1



2

3

Tentative d'analyse

Mode d'emploi : Dans la colonne de gauche, on trouvera un exposé général de la question ; dans celle ou précisions. Les astérisques y renvoient dans l'ordre de leur succession, d'où, parfois, un cert

Il ne s'agit pas d'un texte de nature juridique, mais d'une tentative pour comprendre le fonctionnement d'une institution qui a une importance considérable dans la production, la distribution et l'exploitation des films en France.

Théoriquement, la France vit sous le régime de la liberté d'entreprise capitaliste *, mais cette liberté d'entreprise capitaliste, dans le domaine de la production industrielle et du commerce, est déjà sévèrement réglementée, sous la surveillance de différents ministères dont les noms varient le plus souvent avec les gouvernements * successifs. Ce n'est pas ici le lieu de se demander si le capitalisme occidental marche ou non vers une structure socialisante d'un capitalisme d'Etat, ni comment. Cependant, il est assez amusant pour l'esprit de constater cette légère contradiction ; il est vraisemblable que personne ne songe sérieusement à revenir à la liberté d'entreprise du capitalisme naissant tel qu'il existait sous Louis-Philippe. D'ailleurs, un certain nombre de phénomènes tels que le syndicalisme, quelques révolutions et quelques guerres ont un peu changé les données du problème initial.

Bien plus que la vente des nouilles ou des automobiles, la production, et la vente, du cinéma a dû être réglementée par l'Etat. Le bras séculier de cette réglementation se nomme le Centre National de la Cinématographie.

C'est un organisme qui a été au départ une simple direction ministérielle et qui a acquis, au cours des années, une certaine autonomie *. Il a succédé à l'ancien Comité d'Organisation créé par le gouvernement de Vichy. Il dépend actuellement du ministère des Affaires culturelles et, en ce qui concerne la commission de contrôle (censure), du ministère de l'Information et des Finances.

Il est chargé de surveiller l'application des règlements (éventuellement des lois) * en ce qui concerne la production, l'exploitation, la distribution et l'exportation des films susceptibles d'être montrés au public.

Le directeur du Centre nommé par le Conseil des ministres sur proposition du ministère de tutelle pourrait théoriquement avoir une influence certaine pour appliquer une politique, s'il en existait une * en matière de cinéma. On a d'ailleurs vu l'un des directeurs, Jacques Flaud, avoir une action décisive pendant une période de crise du court métrage et essayer d'en avoir une pour aider la vie, ou la survie, d'un cinéma moins commercialisé. Le directeur actuel du Centre est M. Michel Fourré-Cormeray *, brillante personnalité de formation administrative et financière, et « inventeur » de la loi d'aide.

Il y a deux principales sous-directions : production et services techniques d'une part, exploitation et distribution d'autre part. Le C.N.C. contrôle les recettes, établit des statistiques et contrôle de près ou de loin divers organismes plus ou moins autonomes tels que la Cinémathèque, l'I.D.H.E.C. et Unifrance. D'une certaine manière, on peut penser qu'il s'agit d'un véritable ministère du cinéma en réduction.

En fait, en dehors des besognes purement administratives, le C.N.C. exerce un contrôle sur la production, en particulier par le biais de deux organismes importants : la Commission d'agrément et la Commission d'avances sur recettes *. Il est naturellement, sur ces deux points, en symbiose avec les organisations syndicales * ou corporatives de la production, de la distribution et de l'exploitation. Il surveille et réglemente les co-productions et donne les visas d'exploitation après avis

* *Ou sans capital. (L. M.)*

* *On se demandera longtemps pourquoi Vichy d'abord, puis les républiques et les néo-républiques d'après-guerre se sont fait un devoir de réglementer le cinéma français. Nul doute que le but ait été au départ de mettre de l'ordre (moral) dans un milieu jugé traditionnellement comme étant composé de « métèques » et d'escrocs, mais il y a aujourd'hui assez de chevaliers de la Légion d'honneur dans la profession et de cinéastes à l'Académie pour que le cinéma ne soit plus considéré comme une brebis galeuse et ses artisans comme devant être soumis à un contrôle sanitaire et moral. Il resterait donc à prouver que le cinéma français trouve son intérêt dans ce contrôle. Il ne faut jamais oublier que l'Etat prélève environ 40 % d'impôts sur les recettes du cinéma et que le fonds d'aide est alimenté par une surtaxe sur le prix des places... donc, par le spectateur lui-même. Pour être juste, il ne faut pas oublier non plus que le système comporte une astuce — due à M. Fourré-Cormeray — qui consiste à prélever cette taxe y compris sur les recettes des films étrangers (américains en tête) et à n'en faire bénéficier que le cinéma français. C'est dans cette mesure que le système est positif. Cela posé et compte tenu du fait que l'Etat ne fait que redistribuer à sa manière des sommes qu'il ne débourse pas, tout dépend donc des critères de cette redistribution et des modalités d'application de cette réglementation. (J. D.-V.)*

* *Un fonctionnaire n'a qu'exceptionnellement une certaine autonomie. Le C.N.C. est régi par des pressions de l'Etat, des syndicats, des individus, et par les complexes naturels au fonctionnariat (qui se retrouvent dans le syndicalisme), lequel se cherche de temps à autre (état de crise bissextile du C.N.C.) une raison d'être, quelle qu'elle soit. M. Jacques Flaud avait une politique autonome. Malgré sa réussite, cela lui a valu d'être viré. La leçon a porté : personne n'a pris sa succession. Réaction humaine bien compréhensible : on ne vit pas de l'air du temps. (L. M.)*

* *A noter que ses charges, comme ses règlements, sont énoncés de façon ambiguë, et qu'elles outrepassent sa définition légale. Par exemple, il réglemente la représentation et l'exportation des films cinématographiques, alors que, chargé exclusivement de l'industrie cinématographique et des entreprises qui y sont rattachées, il a le droit de réglementer la représentation et l'exportation des seuls films cinématographiques produits par des entreprises rattachées à l'industrie cinématographique. C'est-à-dire qu'il contrôle illégalement l'exploitation de l'artisanat cinématographique des McLarens éventuels. Il faudrait établir un code de l'artisanat cinématographique. De même, il prétend, par abus de pouvoir, réglementer tous les producteurs de l'industrie, syndiqués ou non, en se fondant sur une convention collective que reconnaissent les seuls producteurs syndiqués. C'est surtout de l'intimidation. (L. M.)*

* *Le choix en art est toujours considéré sur le moment comme un parti pris. Après, l'Histoire remet les choses en place. Nul ne songe aujourd'hui à faire le procès de ceux qui, par exemple, ont favorisé les impressionnistes ou les cubistes et qui, à l'époque, étaient traités de fous dangereux. Le directeur du C.N.C. devrait donc prendre le risque du parti pris, c'est-à-dire du choix, et donc — par l'intermédiaire de ses commissions — favoriser délibérément certaines formes du cinéma par rapport à d'autres. C'est en effet ce que fit Jacques Flaud pour le court métrage (sur les conseils de J. Chausserie-Laprée) et pour le jeune cinéma à la naissance de la N.V. qui, sans lui, n'aurait pas été ce qu'elle fut et ce qu'elle est devenue. On ne saurait donc lui reprocher les déchets ou les excès. Seule compte la novation. Dans ce domaine, la neutralité — même bienveillante — n'a pas de sens. Le cinéma ouvertement commercial (et c'est bien son droit) doit, par définition, se suffire à lui-même. Si l'art s'y glisse, rien n'empêche qu'il soit — à ce titre — aidé de surcroît. (J. D.-V.)*

* *Je dirais plutôt : M. Flaud et Michel Fourré. (L. M.)*

* *Ne pas oublier la Commission consultative du Cinéma (36 membres théoriques), ni surtout sa Sous-Commission des Affaires générales (20 membres). (L. M.)*

spectrale du C.N.C.

ite, quelques annotations et commentaires, soit divergences d'opinion, ou de formulation, soit exemples alage entre texte et notes, quand celles-ci se groupent sur un même point ou sont plus développées.

de la Commission de censure et décision du ministre de l'Information. Enfin, et surtout, le C.N.C. est chargé de l'encaissement et de la répartition du Fonds de Soutien (« aide au cinéma »).

A noter que ces syndicats n'admettent qu'une sélection parmi les membres de la profession qu'ils sont censés représenter. Par exemple, le syndicat des producteurs de courts métrages n'admet que ceux qui ont tourné au moins deux films de plus de 10'56" 3 im., et leur réclame 25.000 francs, soit le vingtième du coût d'un court film fonctionnel. Bref, on ne prend que les riches. De plus, les syndicats sont représentés chacun par leur élu, qui représente le système et le commerce, plus importants quantitativement que l'art et l'indépendance, alors que les minoritaires de chaque syndicat représenté et les majoritaires de chaque syndicat ou organisation minoritaire non représentés — le Groupe des Trente n'est plus consulté, par exemple — forment un corps bien plus important que celui qui a élu chaque représentant syndical. (L. M.)

Commission d'agrément

Son titre exact est : Sous-Commission chargée d'émettre un avis sur les demandes d'agrément de films de long métrage. (T.R.C.F. II — titre IV, ch. I/B — 51).

Président : Roger Sallard, directeur général Gaumont.

a) *Membres :*

Titulaires	*Suppléants*
Maurice Bessy, directeur de « Cinémonde » et du « Film français » ;	Maurice Hilero, scénariste ;
Léon Carré, directeur de production ;	Jean Cotet, directeur de production ;
André Cayatte, metteur en scène ;	Denys de la Patellière, metteur en scène ;
Jacques Dacqmine, comédien ;	Michel Auclair, comédien ;
Georges Lourau*, producteur : Filmsonor, président d'Unifrance Film ;	Francis Cosne, producteur : Fran-cos Films ;
Jacques Mathot, propriétaire-directeur d'Eclair : studios et laboratoires ;	Roger Weil-Lorac, président de la Fédération des Industries techniques ;
Christian Matras, chef opérateur.	Henri Alekan, chef opérateur.

b) *Experts * :*

Le président de la Commission de contrôle des films et

Edmond Tenoudji, producteur-distributeur : Marceau et Cocinor ;	Robert Woog, producteur : Metzger et Woog ;
Raoul Ploquin, producteur : Films R.P. ;	Jacques-Pierre Frogerais, producteur : Sigma ;
Henri Deutschmeister, producteur : Franco-London ;	Roger Fournier, secrétaire général de la Chambre syndicale des Producteurs ;
François Chavane *, producteur : Cinéphonic.	René Thévenet, producteur-distributeur : Contact-Organisation et Francinor.

Lourau représente les producteurs, alors qu'il ne finance lui-même qu'une minime partie de ses films, tandis que Pollet, Bordry, Jeannel, purs producteurs à 100 %, ne sont même pas reconnus comme producteurs... (L. M.)

Experts en quoi ? Chavane et Deutschmeister n'ont aucune pratique du film litigieux (moins de 55 millions). On se demande ce que fait ici le président de la Censure, puisque son refus préalable ne vaut pas interdiction. (L. M.)

Sallard, Chavane, Deutschmeister, Cayatte, Matras font partie du même groupe Gaumont-Franco London. (L. M.)

Tout film destiné à l'exploitation en France doit obtenir *l'agrément* pour pouvoir être produit *. Cet agrément est donné en deux fois en fonction principalement, dans l'esprit de la législation et de la réglementation, d'une surveillance de la régularité des opérations financières :

a) L'agrément provisoire n'examine que le financement du film et permet au producteur, théoriquement, de signer les contrats d'engagement de ses techniciens, auteurs et interprètes ;

b) L'agrément définitif se donne après examen d'un dossier complet comportant notamment l'étude des « critères professionnels » de l'ensemble de l'équipe engagée, et après avis des différentes branches de la profession (par exemple, les « industries techniques », auxquelles il faut garantir que l'on ne *construira* pas dans un décor réel).

Note annexe. — Le C.N.C. dégage sa responsabilité en ce qui concerne cette étude et se fonde sur l'existence d'une *Convention collective* * passée entre les syndicats de techni-

Faux. Un film peut (50 exemples) être produit sans l'agrément (on n'est quand même pas en Espagne); mais l'entreprise productrice peut être non reconnue (capital insuffisant) ou interdite par le C.N.C. (droit que son règlement lui donne irrégulièrement, mais qu'il n'a jamais utilisé) pour irrespect de ses règlements, en vertu de l'article 13, alinéa 3, du Code de l'Industrie cinématographique, et de l'article 8 de la Décision réglementaire 12. Et une entreprise qui n'existe pas ou plus ne peut présenter un film... (L. M.)

Une convention collective avait été passée entre le syndicat des producteurs et le syndicat des techniciens, mais son application n'a jamais été étendue par le ministère du Travail à l'ensemble de la profession, c'est-à-dire qu'elle n'a jamais eu force de loi, mais valeur de contrat entre les seuls membres des deux organismes professionnels. Cette convention a été dénoncée par le syndicat des producteurs il y a quelques années, mais elle est toujours en application tant qu'un nouvel accord ne sera pas intervenu. Malgré cela, le Centre National du Cinéma impose indirectement son application en refusant des autorisations de tournage aux producteurs qui n'ont pas d'équipe minimum. (J. D.-V.)

ciens et de producteurs. Cette convention collective établit à la fois une équipe minimum et détermine des critères pour l'exercice des différentes professions du cinéma. Ces critères servent notamment à l'attribution de cartes professionnelles. A partir du 1er janvier, les postes pour lesquels il sera nécessaire d'avoir des cartes professionnelles ont sensiblement augmenté et on constate une tendance générale au durcissement; en particulier de nombreux dossiers de jeunes gens accédant à des fonctions de responsabilité ont été écartés à cause de ces critères *. Il existe une commission de dérogation composée pour moitié de techniciens et de producteurs, commission de dérogation dont la politique et la souplesse sont variables *.

c) Sur le plan des producteurs, le seul critère est l'existence d'une maison de production administrativement en règle.

Note annexe. — Les conditions financières nécessaires à la fondation ou au fonctionnement d'une maison de production ont été récemment changées et les sommes minima du capital de ces maisons de production, en ce qui concerne les courts métrages, sont passées de 1 à 5 millions *, et les longs métrages, de 5 à 30 millions (par paliers successifs * jusqu'à la fin de l'année 1966). Les nouvelles maisons de production qui se fonderont devront donc obéir à cette nouvelle réglementation et les maisons de production déjà existantes devront s'aligner dans les six mois. On lira en notes marginales ** les différentes interprétations qu'il est possible de tirer de cette situation.

d) Tout film destiné à l'exploitation publique et ayant obtenu l'*agrément* du Centre, bénéficie de la nationalité française, ce qui lui donne le droit au quota * pour l'exploitation dans les salles, et le « bénéfice » du soutien financier (fonds d'aide), soit 14 % des recettes *brutes* salles en France seule. (Le mot de bénéfice est d'ailleurs impropre: il faut préciser que cette aide de 14 % doit être *obligatoirement* réinvestie dans un autre film français).

Note annexe. — Cette aide est automatique et destinée au producteur du film. Toutefois, un certain nombre de créanciers peuvent avoir des délégations * sur cette aide et il arrive aussi que des distributeurs inscrivent leur avance de distribution sur ces délégations *.

Avance sur recettes

L'avance sur recettes est un système qui permet d'obtenir une avance financière sur les recettes éventuelles réalisées par le film. C'est une méthode qui permet donc une aide remboursable de l'Etat à des producteurs qui désirent échapper au système de financement classique en vigueur: financement direct plus avance du distributeur. Elle permet donc à des producteurs indépendants, théoriquement, d'envisager la production ferme et ces avances sont données, en principe, en fonction de la qualité artistique du projet *.

Composition de la Sous-Commission chargée d'émettre un avis sur les demandes d'avances sur recettes ou de garanties de recettes (T.R.C.F. II — titre IV, ch. I/B — 52).

Président : M. Pierre Moinot.

a) *Membres à compétence technique :*

Titulaire : M. Léon Carré. *Suppléant :* M. Jean Cotet.

b) *Membres à compétence financière et administrative :*

— le directeur général des Arts et Lettres au ministère d'Etat chargé des Affaires culturelles ou son représentant,

— le directeur général des Affaires culturelles et techniques au ministère des Affaires étrangères ou son représentant,

— le directeur du Trésor au ministère des Finances et des Affaires économiques ou son représentant,

— le directeur des Relations économiques extérieures au ministère des Finances et des Affaires économiques ou son représentant,

— le président-directeur général du Crédit National ou son représentant.

* *Je répète ce que je dis à ce sujet dans ma réponse au questionnaire : c'est le retour aux erreurs passées. Il faut ouvrir la profession et non la fermer. Et cela, dans l'intérêt du cinéma et de la profession elle-même. Le protectionnisme corporatif est la pire interprétation du syndicalisme. (J. D.-V.)*

* *Il y a eu, récemment, de nombreux exemples de refus de dossiers de jeunes gens essayant de faire leur premier film (cf. en annexe la note sur le fonctionnement de cette commission, page 67).*
Corporatisme évident, désir évident de limiter l'accès au métier de réalisateur, et, du même coup, à l'expression cinématographique.
Je ne vois aucun système permettant de décider à l'avance si quelqu'un est capable ou non de faire un film. Un bon film, naturellement, encore moins.
Le barrage des voies d'accès me révolte. Je m'explique mal que des syndicalistes y consentent. Leurs alliés provisoires, dans cette entreprise, ont été, et redeviendront, leurs pires ennemis. Curieuse myopie. Le respect des échelles de salaire est une question toute différente. Si on paye quelqu'un le prix normal et convenu pour un travail, cela me paraît le critère tout à fait suffisant pour qu'il le fasse. (P. K.)

* *Pour les courts, le capital n'est pas obligatoire. (L. M.)*

* *10 millions au 31-3, 20 au 31-12-65, 30 fin 66. Mais possibilité de coproduire avec 10 millions seulement. (L. M.)*

* *Il est clair que cette modification vise des maisons de production existantes ou à se fonder, dont le capital social a été jugé, avec une sorte d'hypocrisie, assez faible. Des réalisateurs, des auteurs, des comédiens qui voudraient avoir une maison de production, destinée à produire, ou à coproduire, leurs films, auront plus de mal à le faire.*
J'ai de la peine à croire qu'il résulte de ceci un quelconque assainissement financier. Il est vrai que je ne suis pas financier. Je m'efforce à la logique. Et je crains de mal voir celle-ci. (P. K.)

* *Il n'est pas douteux que ces nouvelles dispositions ont été prises, sous la pression de « la grosse production traditionnelle », contre les petites productions indépendantes. C'est un épisode de la guerre que mène un certain milieu de la production contre tout ce qui ressemble de loin ou de près à la N.V. ou au jeune cinéma, chargés de tous les péchés et, en premier lieu, rendus responsables de la désaffection du public à l'égard du cinéma. Position stupide s'il en fût, qui oublie le rôle de la TV et les conséquences de l'augmentation du standing de vie en France, génératrice de notions nouvelles pour les masses : automobile, week-end, camping, voyages, chasse, sport d'hiver, etc., toutes choses qui vident les salles — et les plus grandes et les plus commerciales — et non pas un certain cinéma confiné dans des circuits spécialisés et quelques petites salles d'exclusivité, où, d'ailleurs, ce genre de films « marche » souvent très bien. Cela dit, l'histoire des « 30 millions » est en effet dangereuse et risque de tuer nombre d'entreprises de qualité. On dit même que cette mesure a été prise contre l'Anouchka Films de J.-L. Godard, productrice de* Bande à part *et de* La Femme mariée*, suspecte en plus d'avoir utilisé des capitaux américains de la Columbia... dont la vocation naturelle est d'aller aux grosses sociétés et pas aux petits voyous de la N.V. Et si l'Etat prête la main à la manœuvre, c'est peut-être justement à cause de ces capitaux américains (Washington delenda est) pour une fois bien employés. On voit à quoi peuvent conduire l'imbécillité et le gaullisme réunis. (J. D.-V.)*

* *Faux.* Le Cri de la chair*, par exemple, a l'agrément du Centre, prévu en sa D.R. 36, la nationalité française donc, mais n'a pas le quota, accordé en fonction de l'article 13 du décret du 10-12-59. (L. M.)*

* *Juridiquement faux. Les fonds du « soutien financier » sont incessibles et ne peuvent être « délégués »... même si, pratiquement, ils le sont. Les fonds doivent obligatoirement être « réinvestis ». Mais si un certain nombre de créanciers « privilégiés » (au sens juridique du mot) du film de référence n'ont pas été réglés, ils peuvent faire opposition au « déblocage » du soutien financier, et se faire payer dans l'ordre déterminé par l'article 63 du Code de l'Industrie cinématographique. (Il y a plusieurs répartitions successives afin que les premiers ne soient pas les seuls réglés.) (G. K.)*

* *Je crois que beaucoup de distributeurs souhaitent transformer leur avance de distribution en coproduction, précisément pour accéder au bénéfice de l'aide. Evidemment, si les producteurs avaient accès aux commissions de distribution, cela deviendrait amusant.*
Mais tout ceci, je le crains, est sans gaieté. Personne ne peut prédire à l'avance, sans présomption, le succès d'un film. Tout le monde est solidaire, en fait. Mais après un échec, tout le monde cherche le baudet. Suivez mon regard, pour découvrir à qui poussent de longues oreilles.
Le docteur Audiard (y pensait-il déjà en faisant ce bon film, Une

c) *Membres à compétence artistique :*
Mme Dominique Aury, romancière ; MM. Jacques Audiberti, poète ; Robert Kanters, critique ; Georges Magnane, romancier ; Léon Mathot, ex-metteur en scène ; Pierre Moinot, romancier ; Edgar Morin, sociologue ; Henri Queffelec, romancier.
N.B. — Pour se faire une idée de la quantité de films aidés, une statistique établie sur les trois dernières années pour lesquelles il existe des chiffres précis donne :
Demandes d'avances : 197 avant réal. ; 192 après réal. ; soit 389. *Décisions favorables :* 66 avant réal., soit 33 % ; 63 après réal., soit 34 % ; en tout, 129.

Observations :

Ce système, fortement controversé dans certains milieux de la production, fonctionne vaille que vaille. La politique de cette Commission est extrêmement variable. Elle peut, soit être fondée sur des critères rigoureusement artistiques (aide à des films jugés prestigieux), soit être accordée en fonction de grosses recettes éventuelles. La commission fonctionne en deux temps, se décidant d'abord sur le principe, puis sur le montant de l'aide accordée.

On trouvera en annexe le passage du « Rapport Lamousse » qui donne du 12 mai 1960 au 12 décembre 1962 la liste des films ayant obtenu l'avance, le montant de cette avance et le remboursement effectué.

On trouvera en note marginale * différentes observations et commentaires qu'appelle cette réglementation.

Commission de contrôle

Tout film destiné à l'exploitation publique doit obtenir un visa d'exploitation qui lui est donné à la suite d'un avis de la Commission de contrôle par le ministre de l'Information.

Membres de la Commission de contrôle * des films cinématographiques (T.R.C.F. — titre II — ch. III A-3 B).
Président : Henri de Segogne, conseiller d'Etat honoraire.
Vice-président : Robert Touzery, maître des requêtes au Conseil d'Etat, chef du service juridique et technique de l'Information.

1) Membres proposés par les ministres de l'Information, de la Justice, des Affaires étrangères, de l'Intérieur, des Armées, de l'Education nationale, de la Santé publique et de la Population :

Membres titulaires	*Membres suppléants*
Bruno Chéramy,	Henri Dolbois,
Louis Joseph,	Pierre Morelli,
Jean Basdevant,	Ausseil,
Marcel Peberel,	Michel Petit,
Lieutenant-colonel Silve,	Commandant Hue,
Jean d'Ormesson,	Galmot,
Bernard Lory.	Georges Desmottes.

2) Membres choisis parmi les personnalités de la profession cinématographique après consultation des principales organisations ou associations de cette profession et de la critique cinématographique :

Claude Hirsch, Gaumont ;	Paul Claudon, producteur : Capac ;
Gilbert de Goldschmidt, producteur : Madeleine Films ;	Bertrand Bagge, producteur-exportateur : Omni-Films ;
Robert Chabert, producteur-distributeur : ex-Cinédis, Francinex ;	Alain Michaux, distributeur ;
Georges Raguis, exploitant : ex-Cinéphone ;	Jean Moulinet, exploitant : Balzac ;
René Marjac, producteur courts métrages : Atelier du Film ;	André Laporte, exploitant : Pathé-Wepler ;
Marcel Ichac, cinéaste documentariste ;	Louis Malle, metteur en scène ;
Charles Ford, historien.	Robert Chazal, critique.

histoire d'amour ?) *prétend que certains recherchent volontairement, par snobisme intellectuel, l'échec, l'obscurité, la petite audience. Avec la fureur de Torquemada ayant affaire aux hérétiques, et le pistolet d'un homme brun entendant parler de culture, il dénonce l'esprit de chapelle, la copinerie et la complaisance. Plaisante colère. Je n'aurais jamais vu payer si cher un snobisme, prendre tant de risques dans une chapelle.*
En outre, si je dis du bien, ou que j'en écris, d'un film que j'aime, c'est peut-être mieux que d'en dire du mal, non ? (P. K.)

* *Beaucoup de films ambitieux de ces dernières années ont pu se faire grâce à ce système. Beaucoup de ces films ont plus vite et mieux remboursé ces avances que bien des projets commerciaux. En outre, bien des films commerciaux, victimes de sanglants échecs, ont coûté bien plus d'argent que les échecs de petits films indépendants.*
Quand un film commercial, qui a coûté beaucoup, perd de l'argent, il en perd bien plus, même si le nombre de ses spectateurs est plus important. Evident. Mais rarement dit.
Un film commercial qui est un bide ne cesse pas d'être commercial. Le succès d'un film ambitieux ne le rend pas commercial. Incompréhensible si on ne voit pas que le mot commercial recouvre une esthétique et une morale qui n'osent pas dire leurs noms. (P. K.)

* *L'existence de cette avance sur recettes suscite chez certains commerçants une irritation, dont l'origine et le caractère me paraissent d'une nature quasi religieuse, une fureur sacrée.*
Il y a un étrange désir de voir supprimer ses adversaires, très Italie de la Renaissance. La saison des poisons Borgia est passée, mais les âmes restent cousines.
Semblablement, l'existence même de certains d'entre nous irrite un Jeanson ou un Audiard, ce qui est tout de même un peu curieux. Personnellement, qu'ils fassent de nombreux films, et que ces films aient du succès, ne me dérange pas le moins du monde. Au contraire. Et pourtant, je suis loin d'être un saint.
Que je trouve un film mauvais ne m'a jamais fait souhaiter sa disparition.
Restent les interprétations freudiennes. (P. K.)

* *Pour la tranquillité de mon producteur et de mon distributeur, pour ma propre tranquillité (les coupures de dernier moment n'apportant rien de bon dans un film), j'ai soumis le découpage définitif de* L'Amour à la chaîne *à la Commission de Contrôle. Compte tenu de l'audace du sujet, le verdict ne fut pas étonnant : « menace d'interdiction aux mineurs de moins de dix-huit ans ». Mais ce qui est plus étonnant, c'est la position de la censure face à la copie standard. Elle a exigé, pour que le film ne soit pas purement et simplement totalement interdit, un certain nombre de coupures de texte alors qu'aucun mot n'a été changé par rapport au script qui lui a été remis... Si, en commission plénière, ils sont vingt-deux membres à voir le film... combien ont le courage d'éplucher le scénario ?* (C. de G.) *

* *En fin de compte, en ce qui concerne* L'Amour à la chaîne, *la censure a réclamé, qualitativement, vingt-deux coupures et, quantitativement, un délestage d'une dizaine de minutes. Certaines coupures demandées dénaturent complètement le sens du film qui, sans être une œuvre à thèse, Dieu merci, montrait la prostitution sous un jour assez terrifiant : peu importe si, au regard impitoyable, risque de succéder maintenant une certaine indifférence... Ce qui compte, c'est que soient enlevées des phrases ou des tirades qui choquaient les susceptibilités administratives.*
Je comprends pourquoi la censure est relativement plus coulante en ce qui concerne les choses du sexe ; les images et les mots qui s'y rapportent ne mettent en cause aucun des services (information, intérieur, etc.) que défendent les différents membres de la commission de contrôle. Comme on dit chez les ronds-de-cuir, « pas de Cornard » et, dans le doute, abstiens-toi. On est responsable pour un vingt-deuxième du sens général d'un film, et encore devant sa conscience, tandis qu'un passage incriminant votre ministère, on doit en rendre compte directement à son supérieur hiérarchique, votre carrière est en jeu ; la lutte est inégale.
Donc, presque réduite à rien la droiture d'intention dont la précensure avait bien voulu taxer notre script. J'aurais bien envie de me retourner contre elle pour préjudice moral, mais comme c'est une commission consultative, ses décisions n'ont force de loi que si elles sont négatives. (C. de G.)

3) Membres choisis parmi les sociologues, psychologues, éducateurs, magistrats, médecins et pédagogues :

Titulaires	*Suppléants*
MM. le Docteur Clément Launay,	M. le Docteur Yves Roumajon,
Jean Chazal,	Mme Bresard,
Jean Maisonneuve,	Mme Grathiot-Alphandery,
Joseph Rovan,	Mlle Alice Weber,
Abbé Jean Pihan.	M. Alain de Sauvebœuf.

4) Membres désignés après consultation de l'Union Nationale des Associations familiales, du Haut Comité de la Jeunesse et de l'Association des Maires de France :

MM. Raymond-Laurent,	Mme Benardeau,
René Schaefer,	MM. Paul Jansen,
Moissinac.	Chauvin.

5) Au titre des membres consultatifs :

MM. Thibaud,	MM. Jean Brerault,
Pierre Arnaud,	Claude Hallouin,
Raymond Vaudiau,	Jean Debrix *.
Gentot.	

* *Imaginer un cinéma sans censure relève, je le crois, de l'utopie. Je n'arrive pas à me faire une opinion, et décider s'il est mieux que, au sein de la commission, des esprits libres fassent entendre leur voix, ou s'il est mieux qu'ils ne donnent pas caution au système, et donc qu'ils se retirent.*
En tout cas, l'autocensure, la timidité des auteurs, et des responsables financiers de toute entreprise, est bien plus redoutable. Bien qu'elle soit évidemment fonction du sectarisme de la commission officielle.
Les interdictions par âges, moins de 13 ans, moins de 18 ans, me semblent incroyablement en retard, même du point de vue des gens qui les décident, sur les mœurs de cette jeunesse, évolution délicieuse mais peu reconnue ou encouragée.
Enfin, les histoires de cote morale catholique, bien qu'elles soient le jouet d'une étrange illusion sur la vertu d'obéissance, jouent un rôle très important.
Je vois mal comment modifier cette donnée, toutes choses égales d'ailleurs. Le concile, peut-être ?
Ce travail de longue haleine mis à part, on pourrait trouver normal qu'une idéologie, une mythologie ou une religion donne son avis sur ce qu'elle trouve utile ou nuisible pour elle.
Question de puissance de la secte en question. Insoluble, bien sûr. (P. K.)

Autres activités

Le Centre National de la Cinématographie exerce encore une influence sur la production par le moyen de la surveillance des co-productions et des ventes à l'étranger.

Co-productions. — Le système des co-productions permet l'extension hors du territoire national du financement des films qui garderont la nationalité française et les avantages qui en découlent et obtiendront en plus des nationalités étrangères et les avantages qui en découlent. Ces co-productions sont réglementées par des accords bilatéraux qui existent actuellement avec l'Italie, l'Allemagne, l'Espagne, la Belgique, l'Argentine, l'Autriche, le Mexique, la Yougoslavie et, bientôt (en discussion), la Grèce, le Canada, la Suède, etc. Les co-productions avec les pays avec lesquels n'existent pas d'accord de co-production sont possibles au prix d'un abattement de production variable sur l'aide automatique. Un examen attentif de ces systèmes de co-production montre une tendance évidente * à favoriser les opérations d'un niveau financier important.

Les règlements administratifs déterminent également d'une manière très stricte la répartition des recettes dans le monde, exigeant en particulier, d'une manière qui ne peut être transgressée, l'attribution de 100 % des recettes sur les nationalités respectives des co-producteurs *.

En ce qui concerne la Cinémathèque, l'I.D.H.E.C. et Unifrance *, le Centre National de la Cinématographie est représenté dans les conseils d'administration et nomme un contrôleur d'Etat.

* *Théoriquement, pour la France et l'Italie, à favoriser la qualité... (L. M.)*

* *Le lecteur comprendra-t-il ? C'est cette exigence qui rend impossible le bilan exact de la production. (L.M.)*

* *Unifrance Film, organisateur de la propagande du film français à l'étranger, mériterait évidemment qu'on porte à la connaissance d'un maximum de lecteurs et de spectateurs ses « activités ». Ce qui, je crois, n'a jamais encore été fait.*
Les semaines françaises à l'étranger, le choix des films et des participants, les rapports avec la presse, tels sont les points essentiels de celles-ci. Resterait, là encore, à déterminer les critères qui président à ces rapports et à ces choix. (P. K.)

Note annexe sur l'ensemble :

Le Centre National de la Cinématographie est, théoriquement et légalement, complètement indépendant des différents groupes financiers qui financent, produisent, distribuent et exploitent les films. Il est évident que les rapports, cependant, entre le C.N.C. et ces différents groupes sont étroits, ainsi que les rapports entretenus avec les différentes organisations professionnelles.

On notera que la presse corporative et le bulletin du C.N.C. donnent de nombreux renseignements statistiques mais que les décisions et les comptes rendus de séances des différentes commissions ne sont jamais publics et qu'il circule quelquefois des versions contradictoires sur ces décisions, souvent entourées d'une brume de secrets. En principe, aucun texte administratif réglementaire ou légal n'impose le secret des délibérations. Il est seulement d'usage.

(Dossier établi par Pierre-Richard BRÉ et Pierre KAST.)

(Notes rédigées par Jacques Doniol-Valcroze, Claude de Givray, Me Georges Kiejman, Pierre Kast et Luc Moullet.)

Sur la mise en carte et ses dérogations

Au départ, le cercle paraît vicieux : pour obtenir une carte professionnelle, il faut avoir fait un certain nombre de choses qu'on ne peut faire que si l'on dispose déjà de la carte. Prévue aussi, une curieuse « course aux honneurs », imitant la carrière des hommes politiques de l'ancienne Rome. Trois stages, six films comme... et ainsi de suite. Personne n'a jamais fait tout ça.

Il existe donc une commission de dérogation, théoriquement toute puissante, mais dont l'allure, la composition, le fonctionnement semblent singuliers, et parfaitement dans la ligne corporatiste du système : ce sont les vieux coiffeurs qui vont décider qui aura le droit d'apprendre à manier les ciseaux. Naturellement, un système, comme un homme, ne se juge qu'à ses actes. La nouvelle Commission va commencer à fonctionner le 1er janvier 1965. Un peu d'attention va être nécessaire. Aussi, le prudent brouillard qui entoure délibérations et décisions devra-t-il être percé.

La Commission jusqu'ici en exercice va donc être remplacée, parce que « n'ayant pas donné satisfaction ». On peut estimer qu'elle ne fonctionnait que de façon provisoire. Elle a tenu trois séances (dont la dernière vers le 15 novembre). Son rapporteur, M. Meyrand, reste le rapporteur de la nouvelle Commission, qui sera vraisemblablement constituée sur le principe de l'ancienne : deux collèges, l'un représentant les employeurs (production), l'autre les salariés. Dans l'ancienne Commission, MM. Pierre Braunberger, Alexandre Kamenka et Vladimir Roitfeld siégeaient dans le premier collège, et MM. Schlosberg (directeur de production, démissionnaire de son propre chef), Daniel Diot (caméraman) et Guy Lefranc (metteur en scène) dans le second.

Cependant, la nouvelle Commission innovera par rapport à l'ancienne : des suppléants, représentant toutes les catégories professionnelles des salariés (opérateurs, réalisateurs, etc.), seront appelés à voter auprès des membres réguliers des collèges, mais pour les seuls cas qui concerneront leur spécialité. Reste une question : les dérogations refusées par la Commission dissoute seront-elles réexaminées par la nouvelle Commission ? (P. K.)

Les 17 cartes

A titre de référence, voici quelques extraits de la décision réglementaire du 10 juillet 1964 (entrant en vigueur le 1er janvier 1965) fixant les conditions de délivrance de la carte d'identité professionnelle : ceux qui concernent les réalisateurs de longs et courts métrages (cf. question 5 de notre enquête).

« Doivent être titulaires de la carte d'identité professionnelle, prévue par l'article 15 du Code de l'Industrie cinématographique, les personnes occupant, dans la production des films cinématographiques, les emplois suivants :

I. — Films de long métrage.

Branche de la réalisation : le premier assistant-réalisateur, le réalisateur, la secrétaire du plateau ou script.

Branche de l'administration et de la régie : le régisseur général, le directeur de production.

Branche de la prise de vues : le premier assistant-opérateur, le cadreur ou caméraman, le directeur de la photographie.

Branche de la décoration : le premier assistant-décorateur, le chef décorateur.

Branche du son : l'assistant du son (recorder ou perchman), le chef opérateur (ingénieur) du son.

Branche du montage : l'assistant-monteur de films de long métrage et le monteur de films de court métrage, le chef monteur.

Branche du maquillage : le chef maquilleur.

II. — Films de court métrage.

Branche de la réalisation : le réalisateur de films de court métrage.

Branche de la prise de vues : l'opérateur de prises de vues de films de court métrage.

Conditions

« La carte de *réalisateur de films de long métrage* est accordée:

1° Aux premiers assistants-réalisateurs ayant exercé leurs fonctions dans trois films français de long métrage ; ce nombre est réduit à un seul film français de long métrage pour les premiers assistants-réalisateurs titulaires du certificat de fin d'études de la section « Réalisation » de l'I.D.H.E.C.

2° Aux techniciens de la production : directeur de la photographie, chef monteur, directeur de production, chef opérateur du son, chef décorateur, ayant exercé leurs fonctions dans la production de cinq films français de long métrage.

3° A toutes personnes ayant réalisé deux films de long métrage en vertu d'une autorisation exceptionnelle délivrée dans les conditions fixées [à l'article 6] ci-après.

La carte de *réalisateur de films de court métrage* est accordée :

1° Aux premiers assistants-réalisateurs de films de long métrage.

2° A toute personne ayant exercé les fonctions d'assistant-réalisateur dans quatre films français de court métrage.

3° Aux producteurs ayant produit quatre films français de court métrage.

Dérogations

« Des autorisations exceptionnelles valables pour un film déterminé pourront être accordées aux demandeurs ne remplissant pas les conditions fixées [à l'article 5] ci-dessus qui seraient titulaires d'un contrat d'engagement à l'emploi considéré et qui justifieraient de leur aptitude à remplir les fonctions envisagées.

Ces autorisations exceptionnelles sont accordées par le directeur général du Centre national de la Cinématographie, après consultation de la Commission [instituée à l'article 4 ci-dessus].

En ce qui concerne les fonctions de réalisateurs de films de long métrage et celles de réalisateurs de films de court métrage, les autorisations exceptionnelles ne seront accordées que dans les conditions fixées ci-après :

En ce qui concerne la spécialité de *réalisateur de films de long métrage*, des autorisations exceptionnelles pourront être accordées, à condition qu'ils soient assistés d'un conseiller technique titulaire de la carte d'identité professionnelle :

1° Aux scénaristes ou dialoguistes français, exerçant leur profession depuis trois ans et ayant eu, au moins, trois de leurs œuvres portées à l'écran sous forme de films de long métrage.

2° Aux romanciers et auteurs dramatiques français qui porteraient une de leurs propres œuvres à l'écran.

3° Aux producteurs titulaires d'une autorisation d'exercice délivrée par le Centre national de la Cinématographie et ayant produit, en tant que producteurs délégués, au moins cinq films français de long métrage.

4° Aux acteurs de nationalité française, ayant interprété au minimum cinq rôles de premier plan.

5° Aux metteurs en scène de théâtre de nationalité française ayant assuré au moins cinq mises en scène.

En ce qui concerne la spécialité de *réalisateur de films de court métrage*, des autorisations exceptionnelles pourront être accordées aux auteurs portant une de leurs œuvres à l'écran. »

Fait à Paris, le 10 juillet 1964. *Le Directeur général du Centre national de la Cinématographie :* M. FOURRÉ-CORMERAY.

liste des films ayant bénéficié de l'avanc

Films	*Date de l'avance*	*Montant du devis*	*Montant de l'avance*	*Recette nette déclarée*	*Remboursement*
Le Dialogue des carmélites (Agostini)	12-5-1960	3 207 000	400 000	2 222 737,75	400 000
Les Bonnes Femmes (Chabrol)	14-6-1960	1 165 430	150 000	247 000,31	40 305,41
Meurtre en 45 tours (Périer)	22-6-1960	1 489 403	150 000	1 260 557,57	114 880,79
Le Voyage en ballon (Lamorisse)	22-6-1960	2 803 606	750 000	2 168 314,33	503 651,88
Austerlitz (Gance)	1-7-1960	8 750 000	600 000	4 795 671,18	
Quai Notre-Dame (Berthier)	1-7-1960	543 861	200 000	10 331	
Fortunat (Joffé)	1-7-1960	2 320 000	200 000	1 127 383,72	200 000
L'Enclos (Gatti)	11-7-1960	977 000	250 000	137 868,93	48 413,85
L'Année dernière à Marienbad (Resnais)	11-7-1960	2 400 000	450 000	709 963,17	
La Princesse de Clèves (Delannoy)	11-7-1960	4 885 000	750 000	1 522 657,38	
La Française et l'amour	11-7-1960	2 700 000	150 000	1 805 094,87	80 664
Chronique d'un été (Rouch-Morin)	11-7-1960	485 000	150 000	7 448,97	
Codine (Colpi)	11-7-1960	1 160 000	300 000		
Donnez-moi dix hommes désespérés (Zimmer)	11-7-1960	660 000	250 000	15 775,54	
La Poupée (Baratier)	11-7-1960	1 300 000	400 000		
Léviathan (Keigel)	12-7-1960	1 252 000	300 000	568 512,64	
Vive le duc (Romanoff)	12-7-1960	575 460	100 000		
Les Années folles (Torrent)	12-7-1960	398 000	50 000	163 012,18	23 939,78
Un couple (Mocky)	12-7-1960	850 000	100 000	255 283,86	
Une aussi longue absence (Colpi)	12-7-1960	837 215	300 000	461 240,02	140 474,57
Le Passage du Rhin (Cayatte)	14-11-1960	2 300 000	300 000	1 296 973,53	300 000
Il suffit d'aimer (Darène)	23-11-1960	1 022 282	200 000	379 060,74	76 928,49
Le Trou (Becker)	13-12-1960	1 750 000	200 000	903 649,40	7 906,08
Vacances en enfer (Kerchbron)	13-12-1960	781 560	50 000	276 277,03	
Pierrot la tendresse (Villiers)	27-12-1960	645 651	100 000	352 790,53	
Les Grandes Personnes (Valère)	27-12-1960	1 264 164	250 000	709 573,31	102 460,80
Terrain vague (Carné)	28-12-1960	2 679 144	250 000	1 538 989,76	
Crésus (Giono)	29-12-1960	1 566 000	100 000	1 009 922,11	
Jusqu'à plus soif (Labro)	13-2-1961	959 624	100 000	53 982,27	
La Famille Fenouillard (Robert)	13-2-1961	1 393 248	100 000	431 486,52	
Ce soir ou jamais (Deville)	24-2-1961	648 451	200 000	36 104,68	
La Pyramide humaine (Rouch)	24-2-1961	616 828	150 000	191,87	95,94
Les Collants noirs (Young)	8-3-1961	4 341 255	500 000	2 371 190,40	
Le Cœur battant (Doniol-Valcroze)	18-3-1961	639 256	200 000	137 247,43	93 184,28
Le Farceur (Broca)	18-3-1961	701 800	150 000	278 654,99	31 203,37
Le Rendez-vous de minuit (Leenhardt)	18-3-1961	1 404 000	400 000	67 155,72	33 575,85
Le bonheur est pour demain (Fabiani)	31-3-1961	718 717	125 000	7 369,10	1 940,70
Le Ciel et la boue (Gaisseau)	31-3-1961	1 054 176	300 000	373 235,70	158 066,60
La Croix et la bannière (Ducrest)	31-3-1961	481 559	150 000	5 996,78	2 398,11
Adorable menteuse (Deville)	31-3-1961	903 319	200 000	429 848,26	62 465,22
Procès de Jeanne d'Arc (Bresson)	24-4-1961	1 602 000	550 000		
La Mort de Belle (Molinaro)	29-4-1961	1 221 053	150 000	449 078,97	39 194,01
Lola (Demy)	29-4-1961	630 378	100 000	282 246,86	22 021,82
Trique, gamin de Paris (Gastyne)	29-4-1961	664 307	100 000	15 757,23	
La Fête espagnole (Vierne)	15-5-1961	1 195 000	200 000	643 537,31	50 655,73
Cléo de 5 à 7 (Varda)	15-5-1961	734 370	250 000	256 663,25	68 300,93
Amélie ou le temps d'aimer (Drach)	7-6-1961	779 000	200 000	71 189,39	49 832,57
Les Honneurs de la guerre (Dewever)	7-6-1961	1 275 674	200 000	267 177,46	
La Peau et les os (Sassy)	7-6-1961	1 012 269	100 000	162 451,88	
Le Temps du ghetto (Rossif)	7-6-1961	702 000	150 000	133 826,63	100 000
La Fille dans la vitrine (Emmer)	26-6-1961	2 711 358	100 000	559 006	100 000
Les Oliviers de la justice (Blue)	26-6-1961	731 000	200 000		200 000
Une barque sur l'océan (Cordier)	26-6-1961	1 248 760	200 000	(interrompu)	200 000
Un taxi pour Tobrouk (Patellière)	29-6-1961	2 605 718	300 000	3 141 244,03	300 000
Le Puits aux trois vérités (Villiers)	3-7-1961	1 761 575	250 000	754 117,11	
Playtime (Tati)	3-7-1961	2 820 000	400 000		
La Dénonciation (Doniol-Valcroze)	3-7-1961	895 095	250 000	70 602,56	
Comme un poisson dans l'eau (Michel)	3-7-1961	1 260 155	200 000		
Le Maillon et la chaîne (Ertaud)	3-7-1961	650 653	200 000		
Climats (Lorenzi)	3-7-1961	2 140 000	200 000	302 011,95	
Le Bestiaire d'amour (Calderon)	3-7-1961	551 758	150 000		
La Guerre des boutons (Robert)	3-7-1961	797 000	250 000	761 145	250 000

A titre indicatif, nous rappelons ici les titres des films ayant conclu avec l'Etat un contrat d'avance sur recettes depuis la date où s'arrête ce rapport.

I. — Films en projet :

Les Aventures de Salavin (Granier-Deferre), *La Difficulté d'être infidèle* (T. Michel), *Dragées au poivre* (Baratier), *Le Feu follet* (Malle), *Le Gros Coup* (Valère), *L'Honorable Stanislas, agent secret* (Dudrumet), *Judex* (Franju), *Mort, où est ta victoire ?* (Bromberger), *Les Tontons flingueurs* (Lautner), *Un roi sans divertissement* (Leterrier), *La Vie conjugale* (Cayatte), *Un Gosse de la Butte* (Delbez), *Les Parapluies de Cherbourg* (Demy), *La Vie à l'envers* (Jessua), *Allez, France !* (Dhéry), *Les Amitiés particulières* (Delannoy), *L'Ange* (Lamorisse), *La Bonne Occase* (Drach), *Le Bonheur* (Varda), *Le Ciel sur la tête* (Ciampi), *Les Copains* (Robert), *Le Coup de grâce* (Cayrol-Durand), *La Famille Hernandez* (Baylac), *Fraternelle Amazonie* (documentaire), *L'Heure de la vérité* (Calef), *Marie Soleil* (Bourseiller), *La Mer pro-*

Lamousse

ur recettes du 12-5-1960 au 12-12-1962

Films	*Date de l'avance*	*Montant du devis*	*Montant de l'avance*	*Recette nette déclarée*	*Remboursement*
Les Enfants du soleil	11-7-1961	733 902	200 000		
Liberté I (Ciampi)	11-7-1961	2 405 000	450 000		
Léon Morin prêtre (Melville)	4-11-1961	2 144 000	400 000	583 772,15	17 216,93
La Pendule à Salomon (Ivernel)	31-10-1961	960 000	100 000		
Une blonde comme ça (Jabely)	4-11-1961	1 566 000	200 000		
L'Oiseau de paradis (Camus)	4-11-1961	5 000 000	400 000		
Ton ombre est la mienne (Michel)	22-12-1961	1 787 000	200 000		
Jules et Jim (Truffaut)	29-12-1961	1 665 000	200 000	1 029 968,83	102 375,07
Tintin et le mystère de la toison d'or (Vierne)	29-12-1961	2 200 000	200 000	815 701,97	
Les Dimanches de Ville-d'Avray (Bourguignon)	25-1-1962	2 325 000	100 000		
La Bête du Vaccarès (Colomb de Daunant)	12-2-1962	1 000 000	300 000		
Pourquoi Paris ? (Patellière)	12-2-1962	950 000	250 000		
Thérèse Desqueyroux (Franju)	13-2-1962	1 626 000	250 000		
Le Petit Garçon de l'ascenseur (Granier-Deferre)	9-3-1962	923 000	150 000	31 869,76	
Snobs (Mocky)	26-3-1962	730 000	60 000		
Le Soleil dans l'œil (Bourdon)	31-3-1962	980 000	200 000	117 128,65	
Cartouche (Broca)	31-3-1962	4 110 000	350 000	1 793 571,23	160 536,80
L'Immortelle (Robbe-Grillet)	5-4-1962	1 200 000	200 000		
Un cœur gros comme ça (Reichenbach)	26-4-1962	740 000	130 000		
Kriss Romani (Schmidt)	26-4-1962	988 000	200 000		
La Gamberge (Carbonnaux)	14-5-1962	1 960 000	200 000	224 540,43	
Le Joli Mai (Marker)	25-5-1962	567 000	150 000		
Le Soupirant (Etaix)	12-6-1962	1 150 000	250 000		
Jusqu'au bout du monde (Villiers)	12-6-1962	1 510 000	150 000		
Mathias Sandorf (Lampin)	3-7-1962	3 600 000	200 000		
Le Caporal épinglé (Renoir)	3-7-1962	2 855 000	200 000	760 677,80	
Un drôle de paroissien (Mocky)	3-7-1962	1 382 000	150 000		
La Belle Vie (Enrico)	3-7-1962	630 000	200 000		
Le Coup de lune (Keigel)	3-7-1962	1 400 000	200 000	(non réalisé)	
Les Amants de Teruel (Rouleau)	12-7-1962	4 524 000	250 000		
Cyrano et d'Artagnan (Gance)	17-7-1962	4 500 000	250 000		
La Baie des Anges (Demy)	15-9-1962	1 400 000	150 000		
Le Rat d'Amérique (Albicocco)	15-9-1962	2 600 000	200 000		
Muriel (Resnais)	5-11-1962	2 400 000	450 000		
Santo Modico (Mazoyer)	22-11-1962	1 420 000	50 000		
Un roi sans divertissement (Leterrier)	12-12-1962	1 495 000	300 000		
Le Grand Secret (Calderon)	10-2-1961	600 000	200 000	87 810,93	
Tout l'or du monde (Clair)	2-5-1961	3 250 000	400 000	1 102 864,37	

GARANTIES DE RECETTES FORMULÉES EN 1962

Films	*Date de l'avance*	*Montant du devis*	*Montant de l'avance*
Arsène Lupin contre Arsène Lupin (Molinaro)	12-5-1962	2 150 000	120 000
Le Gorille a mordu l'archevêque (Labro)	12-5-1962	1 000 000	100 000
Le Doulos (Melville)	29-5-1962	2 113 000	150 000
Règlements de comptes (Chevalier)	29-5-1962	670 000	75 000
Le Diable et les dix commandements (Duvivier)	29-5-1962	5 000 000	200 000
Le Chevalier de Pardaillan (Borderie)	29-5-1962	2 272 000	100 000
Mon oncle du Texas (Guez)	27-6-1962	878 000	100 000
Virginie (Boyer)	27-6-1962	956 000	100 000
Le Glaive et la balance (Cayatte)	27-6-1962	5 000 000	200 000
Landru (Chabrol)	27-6-1962	2 810 000	150 000
Mandrin (Le Chanois)	27-6-1962	4 000 000	200 000
Comment réussir en amour (Boisrond)	29-6-1962	2 030 000	150 000
Le Crime ne paie pas (Oury)	3-7-1962	5 000 000	150 000
Les Mystères de Paris (Hunebelle)	26-10-1962	3 400 000	300 000

· La recette mentionnée est la recette nette revenant au producteur du film et provenant de l'exploitation du film en France et de sa vente à l'étranger. La recette nette producteur est égale au sixième de la recette brute encaissée aux guichets.

mise (documentaire), *Les Pas perdus* (Robin), *Les Pieds dans le plâtre* (Fabbri), *Les Pieds Nickelés* (Chambon), *Requiem pour un caïd* (Cloche), *Tous les enfants du monde* (Michel), *La 317e section* (Schoendoerffer), *La Vieille Dame indigne* (Allio), *Week-end à Zuydcoote* (Verneuil), *Yoyo* (Etaix).

II. — Films réalisés :

L'Aîné des Ferchaux (Melville), *L'Assassin connaît la musique* (Chenal), *Au cœur de la vie* (Enrico), *Du mouron pour les petits oiseaux* (Carné), *En compagnie de Max Linder*, *Le Fort du Fou* (Joannon), *Germinal* (Allégret), *Hitler, connais pas* (Blier), *Ils ont tué Jaurès* (Bellsolell), *Mourir à Madrid* (Rossif), *14-18* (Aurel), *Les Quatre Vérités* (Bromberger-Clair), *Symphonie pour un massacre* (Deray), *La Soupe au poulet* (Agostini), *Vacances portugaises* (Kast), *Château en Suède* (Vadim), *Journal d'un fou* (Coggio), *Les Animaux* (Rossif), *L'Amour avec des si* (Lelouch), *Cent mille dollars au soleil* (Verneuil), *Ces sacrés liens du mariage* (Collin), *Comment trouvez-vous ma sœur?* (Boisrond), *Le Journal d'une femme de chambre* (Bunuel), *Les Longues Années* (Tranché), *La Peau douce* (Truffaut).



Un producteur et ses confidents : Adieu Philippine (Jacques Rozier).

Phrases

Robert Dorfmann à François Moreuil :	Ma parole d'honneur vaut mieux qu'un contrat.
Georges de Beauregard à Jacques Demy :	Et si on reprenait votre "Carmen" moderne ? — mais faites comme pour "Les Parapluies" : il faudrait que ce soit chanté...
Robert et Raymond Hakim à Henri Verneuil :	Henri (c'est le dernier jour de tournage de "Week-end à Zuydcoote"), votre Jaguar est vieille de cinq ans. Allez au garage prendre livraison du nouveau modèle. Ils sont prévenus, tout est réglé, et encore merci...
Henri Deutschmeister à Gabriel Albicocco :	Dans "Le Rat d'Amérique", je ne veux pas qu'Aznavour joue un juif : il ne faut jamais montrer de juifs au cinéma.
Henri Bérard :	J'ai découvert qu'il existe une chose qui ne coûte rien et qui peut rapporter beaucoup : le talent.
Robert Dorfmann à Alex Joffé :	D'accord pour "Fortunat", mais Michèle Morgan ne sera pas juive : il ne faut jamais montrer de juifs au cinéma.
Paul Graetz :	Dans le cas de N.R. (ici le nom d'un metteur en scène américain), il ne faut pas dire : l'alcoolisme mène à la folie, mais : la folie mène à l'alcoolisme.
Les Artistes Associés à Jules Dassin :	D'accord pour "Le Dernier des justes", à condition que vous abandonniez votre idée de tourner le film en yiddish.
Jules Borkon à François Truffaut :	Vous venez d'obtenir le prix de l'Office catholique, on va vous cataloguer ; alors, il faut changer de genre... Que diriez-vous de tourner "Strip-tease" ?
Presque tous les producteurs :	Il vaut mieux avoir 50 % d'une bonne affaire que 100 % d'une mauvaise.
Robert Hakim à Claude Chabrol :	Ça coûtera ce que ça coûtera, mais je veux que ce soit bien !... Vous aurez fini ce décor ce soir ?
Mag Bodard à Norbert Carbonnaux :	Si "13, rue de l'Espoir" ne vous plaît pas, tournez n'importe quoi !
Robert Amon à Daniel Boulanger :	Voyez votre ami Belmondo, et faisons ensemble un "Barbe-bleue" moderne. Mais pas de cadavres, ni tous ces mariages : il faut qu'il soit sympathique... A mon avis, il faudrait montrer deux sosies, un bon et un méchant.
Jules Borkon à Georges Franju :	Voyons, monsieur Franju, cette dialogue, elle n'est pas française...
Adolphe Osso à François Truffaut :	Si vous acceptez de tourner "L'Argent", de Zola, nous transposerons l'action de nos jours, et nous ajouterons une scène finale pour montrer que l'argent ne fait pas le bonheur.
Robert Hakim à Jean-Luc Godard :	Mon petit Jean-Luc, je considérerais comme très inamical de votre part de me réclamer ce que je vous dois par contrat.
Paul Graetz :	Quand un scénariste m'apporte un script, je veux trouver dans chaque personnage les trois éléments fondamentaux : le conscient, l'inconscient et le subconscient.
Roberto Rossellini :	Pour tourner des films, on n'a pas besoin d'argent. Il faut garder l'argent pour bouffer.
Pierre Braunberger :	Si on frappe à la porte, dis-toi que c'est un assassin. Comme ça, si ce n'est qu'un voleur, tu seras bien content.
Le même :	Quand on me fout à la porte, je rentre par la fenêtre.
Le même :	Je voudrais que vous fassiez un film sur l'amour, mais sans acteurs. Je ne veux pas que ce soit un documentaire, et d'ailleurs, il n'est pas nécessaire de tourner : il y a tellement de choses existantes. Evidemment, je ne veux pas que ce soit un film de montage. Il faudrait que ce soit assez érotique pour mes ventes à l'étranger, et je voudrais que l'ensemble ait une certaine tenue pour demander l'avance à la qualité...
Michel Safra à Claude Chabrol :	Monsieur Chabrol, votre scénario, les trois premiers quarts, formidable... mais le dernier tiers, faut revoir !
Dialogue entre un jeune producteur et sa secrétaire :	Pardon, monsieur : vous me devez dix mille francs. — Je ne les ai pas, je ne peux pas vous les donner. — Donnez-moi cinq mille. — Je ne peux pas. — Deux mille. — Non. — Mille. — Non. — Donnez-moi n'importe quoi, je n'ai rien à manger. — Allez au restaurant et faites un chèque.

Du système

Mode d'emploi : lire texte et commentaires comme pour l'« Analyse spectrale du C.N.C. »

Note générale : titre ambigu : ce texte comprend aussi les films hors du système. (L. M.)

Chiffres

1 — *Production.*

Nombre de films de long métrage (1) français :

1957 : 106	1959 : 104	1961 : 107	1963 : 99
1958 : 94	1960 : 130	1962 : 104	1964 : 96 (2)

En hausse : le Scope (10 films en 1958, 31 en 1963) ; le coût moyen (201 à 203 millions de francs anciens (3) de 61 à 63, contre 130 en 1960).
Statu quo : les coproductions avec l'étranger (45 par an environ).
En baisse : les films purement français (93 en 1960, mais 46 en 1963) ; la couleur (16 films en 1963 contre 21 en 1958).

2 — *Exploitation* (4).

Entrées du film français en France :

1956 : 194 millions	1959 : 175 millions	1962 : 158 millions
1957 : 205 »	1960 : 181 »	1963 : 141 »
1958 : 180 »	1961 : 167 »	1964 : 138 » (5)

Ce qui correspond à la baisse mondiale des entrées, mais nullement à une baisse particulière des entrées du cinéma français.
Le pourcentage des entrées des films français (4) par rapport au nombre total des entrées dans les cinémas français est en effet le suivant :

1956 : 48,6	1958 : 48,6	1960 : 51,2	1962 : 50,9
1957 : 50	1959 : 49,5	1961 : 51,1	1963 : 48,8

3 — *L'équilibre* (?)

An	Coût (3)	Rentrées	(France	+ Etranger	+ Subvention)	Déficit
1960 :	15 milliards 640	13 milliards 470	4,86	7,72	0,89	2 milliards 170
1961 :	21 milliards 770	15 milliards 040	4,72	7,95	2,37	6 milliards 730
1962 :	16 milliards 670	16 milliards 460	4,99	9,66	1,81	0 milliard 021
1963 :	17 milliards 610	14 milliards 570	5,04 (6)	7,89 (7)	1,64 (8)	3 milliards 040 (9)
1964 :			5,28 (5)			

(1) = film durant plus de 47'22" (jusqu'en mai 1964), de 58'19" (depuis) *.

(2) Les dates des copies standard n'étant pas communiquées officiellement, ce sont (sauf pour les films de montage) celles du dernier jour de tournage, raccords exclus. Ces chiffres diffèrent sensiblement des chiffres les plus répandus, car ceux-ci le sont par un organisme (Centre National de la Cinématographie, C.N.C. pour les intimes) ne considérant que certains films *sélectionnés* par lui (et ce, parfois bien après leur finition), et se fondant sur des dates antérieures au tournage, incluant même des films achevés des années plus tard, ou même inachevés ou jamais commencés. (Pour 1964, on a rajouté les films encore en tournage au 8-11-64, date à laquelle la liste a été arrêtée). La marge d'erreur peut donc aller jusqu'à 15 %, les statistiques du C.N.C. n'incluant pas les films ayant l'agrément, mais non l'aide (*Les Abysses*), ni les films hors norme (*Nicolette*).

(3) 500 anciens francs (seule monnaie ici reconnue) = 1 dollar.
Ces chiffres (communiqués par le C.N.C.) sont faux (mais ce sont les plus faciles à trouver parmi les moins faux) pour les raisons exposées en (2), et pour une autre : ce sont les chiffres donnés au C.N.C. en vue d'une autorisation de tournage, généralement demandée avant tournage. Ils constituent surtout des prévisions, démenties souvent par la suite et, assez souvent, par les prévisions réelles des producteurs, lesquels tiennent à jouir de tous les avantages * des législations professionnelles et fiscales, qui ne tolèrent guère les budgets fonctionnels.

(4) Chiffres C.N.C. excluant les salles 16 millimètres et comprenant les coproductions à minorité française.

(5) Chiffres du premier semestre presque doublés (d'après le C.N.C.).

(6) Chiffres arrondis à 17,5 % de la recette brute sur 80 % de la recette des films à participation française officielle (d'après chiffres C.N.C., 16 mm exclus *).

(7) Nous postulons que les recettes dans les pays coproducteurs des productions à majorité française, non comprises ici, sont égales aux recettes dans les pays tiers des coproductions à minorité française, ici comprises. L'optimisme de cette équivalence est partiellement compensé par le léger pessimisme des 80 % du (6).

C'est la seule façon d'obtenir des chiffres qui correspondent entre eux, à moins que l'on préfère le très optimiste rapport du Groupe Cinéma (1964), qui confond prêts et rentrées et qui, pour déterminer le bilan *des films à participation française officielle*, inclut les recettes des producteurs étrangers, mais oublie leurs dépenses... D'où différence de 1 à 3 milliards avec notre compte. Si j'achète 2.000 francs de bifteck et si je vends 1.500 francs de films, ma concierge gagnera 4.000 francs.

Cette confusion générale s'explique par le trop grand nombre de statistiques officielles, aux bases contradictoires, et effectuées pour

…s astérisques se renvoient dans l'ordre de leur succession (idem pour les notes en bas de page).

Pratique

I — *Problèmes du réalisateur en titre.*

Les problèmes des réalisateurs français titulaires de la carte professionnelle (et ayant un scénario dans leurs tiroirs) sont d'abord d'ordre financier. Il faut établir un devis, et ce devis est fonction non tant des besoins du film que de la quantité d'argent qu'il est possible d'obtenir. Le coût moyen d'un film 100 % français est en 1963 de 108 millions (45 millions au minimum), et celui d'un film à majorité française est de 253 millions (1 500 millions au maximum) (10). L'origine des capitaux est la suivante (11), dans l'ordre habituellement chronologique de l'acquisition des fonds :

1. Concours et soutien financier	9,41 %
2. Avances sur recettes	1,73 %
3. Banques et commandites	6,36 %
4. Distributeurs	19,78 %
5. Producteur étranger	19,85 %
6. Producteur français	17,01 %
7. Fournisseurs (studios, laboratoires, assurances) (12)	9,61 %
8. Participation et crédits techniciens et acteurs	9,63 %
9. Divers et imprévus (13)	6,62 %

Remarque d'ordre général : il faut signaler que, sauf lorsque le metteur en scène est un simple fonctionnaire, cas somme toute assez rare et qui peu nous chaut, c'est le réalisateur lui-même qui, de plus en plus, établit la plupart des contacts nécessaires ; en d'autres termes, c'est souvent lui qui, tout bonnement, monte l'affaire *.

1. — *Concours et soutien financier :*

Le metteur en scène a tout intérêt à choisir des producteurs éventuels disposant de certains fonds bloqués par la loi d'aide (mise de côté de 14 % des recettes brutes salles France seule, réinvestis obligatoirement dans d'autres productions françaises) et couvrant la plus grande partie possible du devis. En fait, le producteur n'a le droit d'investir qu'un certain pourcentage de son budget grâce à la loi d'aide *, mais il est assez facile de gonfler légalement ce budget.

2. — *Avances sur recettes :*

Excepté pour les grandes affaires internationales aux structures financières complexes, le producteur envisagé exige, surtout s'il s'agit d'un film ambitieux, l'obtention de l'avance sur recettes. (En 1963, 16 films l'ont obtenue. L'avance n'est généralement pas inférieure à 15 millions *. Elle peut, excep-

* *Il est vrai que, très souvent, même si le réalisateur n'est pas officiellement le producteur (ou le co) de son film, il fait le travail théoriquement réservé aux producteurs d'après les manuels et les enquêtes des magazines. En fait, tout le travail du producer à l'américaine. Je ne pense pas qu'il y ait lieu de s'en plaindre. Les aventures de Bernhard Wicki avec Zanuck, ou l'épopée de Marco Polo, sont très instructives à cet égard.*
Il y a derrière un sujet (tout sujet) une montagne à gravir. Quelqu'un devra le faire en tout état de cause.
Le réalisateur peut aussi tout bonnement être engagé. Ce qui est un autre cas.
Symétriquement, on a vu un distributeur signer (co-signer, parce qu'écrire, tout de même) des scénarios. (P. K.)

* *Si je comprends bien, le producteur devrait se mettre volontairement dans la plus mauvaise situation. (J. D.-V.)*

* *Si, l'avance sur recettes peut être inférieure à 15 millions. Exemples:* Vacances en enfer, Snobs, Règlements de comptes. *(F. T.)*

la forme sans but de synthèse. D'où notre * concision en la matière, hélas ! rare ailleurs.

(8) Exclusivement fonds non récupérables par l'Etat.

(9) Pour les raisons exposées aux notes précédentes, ces chiffres sont faux. Ils le sont aussi parce que les fournisseurs à payer en participation reçoivent un peu pour cela une aide de l'Etat, et pour bien d'autres raisons (bénéfices divers ou cachés, recettes 16 mm). Mais notre théorie (bien qu'infirmée par un pourcentage d'erreur non négligeable) est que le rapport entre deux erreurs suscitées par des sujets comparables aboutit à une vérité.

(10) Ces chiffres sont ceux du C.N.C. Ce sont les moins faux que l'on puisse trouver parce que les seuls accessibles. D'autre part, cette fausseté étant en quelque sorte codifiée, il doit être possible de se faire une idée, sinon des chiffres eux-mêmes, du moins de leurs rapports.

(11) Il va sans dire que les pourcentages cités appellent la même remarque que ci-dessus.

(12) L'inclusion des assurances parmi les fournisseurs témoignerait-elle d'une louable honnêteté dans l'aveu ?... Mais quel aveu ?

(13) C'est la rubrique interchangeable. La présence de ces Divers au n° 9 est donc plus une commodité formelle qu'une réalité chronologique.

* *En réalité, 47'23" 9 images et 58'19" 23 images : les* Cahiers *devraient enfin apprendre à compter. (L. M.)*

* *Au nom de quel goût morbide de l'auto-destruction les producteurs, qui font — mal ou bien — un métier difficile, se priveraient-ils des rares avantages que leur offrent certaines réglementations ? En quoi « les législations professionnelles et fiscales », curieusement amalgamées ici, ne « tolèrent guère les budgets fonctionnels » ? Elles s'appliquent sur des données sans se soucier d'un quelconque caractère fonctionnel. (J. D.-V.)*

* *Le 16 mm ajouterait 2,5 % environ à cette somme et 5 % au nombre de spectateurs. (L. M.)*

* *Ne soyons pas injustement masochistes : disons* cette *et non* notre. *(L. M.).*

tionnellement, en atteindre 75 : *La Princesse de Clèves* en 1960.) Cette avance est une étape souvent obligatoire pour l'entrée en jeu des banques.

L'avance sur recettes peut être accordée de trois façons différentes :

a) Avant tournage et sur présentation d'un scénario en simple projet. Dans ce cas, elle est consentie à l'auteur (réalisateur) et lui permettra d'aller voir des producteurs sans se présenter les mains vides. (Exemples : *Thomas l'imposteur, Lancelot*.)

b) Avant tournage et sur présentation d'un dossier complet : scénario, plan de financement, etc. Dans ce cas, elle est consentie au producteur sur la qualité du scénario, du réalisateur choisi, et dédommage partiellement du risque couru. (Exemples : *Mort, où est ta victoire ?, La Difficulté d'être infidèle, Codine*, etc.)

c) Après tournage. Elle est accordée par la même Commission, mais après vision du film (et nécessairement avant la sortie publique) et après un examen comptable précis. (Ainsi : le film a coûté 150 millions, le producteur a récupéré 100 millions, donc il est à découvert de 50 millions dont on va lui avancer la moitié, remboursable après amortissement total... Exemple : *Les Tontons flingueurs*, etc.)

Les atouts du metteur en scène sont :

a) La connaissance, et la connaissance par tiers et par producteurs, des membres de la Commission ** (porte à porte de rigueur).

b) La présentation d'un projet apparemment volumineux * qui décourage les velléités de lectures trop approfondies, donnant ainsi un sentiment d'infériorité au lecteur éventuel. Si celui-ci est un pur littéraire, il sera favorablement impressionné par un découpage très technique *. D'où : rejet des huit films de Godard *.

c) La statistique y invitant, le choix d'un film : 1) comique (primés cette année : *Allez France !* (Dhéry), *La Famille Hernandez* (Baylac), *Les Pieds dans le plâtre* (Fabbri), *Les Pieds nickelés* (Chambon), *Yoyo* (Etaix), *La Bonne Occase* (Drach), *Les Copains* (Robert), *Tous les enfants du monde* (Michel) ; 2) appelé (croient-ils) à un grand retentissement commercial : *Week-end à Zuydcoote* (Verneuil) ; 3) rehaussant le prestige national : gloire du flic (*Requiem pour un caïd*) ou de l'affreux (*La 317e section*) ; 4) signé d'un grand nom : Delannoy (*Les Amitiés particulières*), Lamorisse (*L'Ange*), Malle (*Le Feu follet*), Varda (*Le Bonheur*) ; 5) documentaire : *Fraternelle Amazonie, La Mer promise* ; 6) à l'ambition affichée : *Marie Soleil* (Bourseiller), *La Vieille Dame indigne* (Allio-Brecht), *Le Coup de grâce* (Cayrol-Souvenir), *L'Heure de la vérité* (Calef-Morin-Israël) — ambition souvent contradictoire, on l'aura noté, avec certaines autres exigences du Centre ; 7) vingt ans de métier et pas encore réalisé de film : *Les Pas perdus, Quai Notre-Dame*.

N.B. — Attention à faire en sorte que le scénario conçu pour la pré-censure ne tombe pas sous les yeux de la Commission des avances (et vice versa), les différences de conception de l'un et de l'autre étant évidentes *.

3. — *Banques et commandites :*

Brouillard et nuit... Ce genre d'affrontements requiert du metteur en scène des qualités peu mitoyennes avec l'exercice du pur regard ici célébré.

4. — *Distributeurs :*

Plus encore que devant les représentants des banques, les metteurs en scène sont déroutés par leurs éternelles variations et divergences de conception (estimation des sujets, vedettes, genres, possibilités). Le distributeur 1964 est-il parent du distributeur 1962 ? On en doute. Ou n'existe-t-il plus que des cas particuliers interdisant toute généralisation ? Ceci est d'autant plus ennuyeux qu'une fois les trois premiers stades dépassés, ils sont alors les maîtres de la situation et du film *.

* *Il n'est pas sûr que l'idée de constituer la commission d'écrivains théoriquement étrangers au cinéma soit aussi redoutable que l'on veut souvent le dire. Au pire, on aura à la fois un « Audiberti » et un « Duras », ce qui n'est pas si mal. Imaginez la commission composée uniquement de professionnels. Ils composeraient et se ménageraient tout autant, sans qu'il en résulte les mêmes avantages. D'ailleurs, les sombres empoignades des commissions de sélection pour les festivals (non analysées dans les textes soumis aux commentaires, regrettable omission, où j'ai ma responsabilité, et qu'il faudra regarder de près dans un numéro suivant) sont une coquette préfiguration de ce qui arriverait dans ce cas. (P. K.)*

* *Le législateur a eu la sagesse d'exclure de cette commission tout metteur en scène ou même tout scénariste professionnel (depuis 1959, car précédemment Abel Gance et Marcel L'Herbier siégeaient à cette commission). Toutefois, afin de se concilier l'approbation de l'aréopage littéraire que constitue la commission, on a vu les producteurs se ruer sur des écrivains à la mode même quand la nécessité ne s'en faisait pas sentir. Exemples : les dialogues de* La Difficulté d'être infidèle *confiés à Obaldia ! Tout récemment, Roland Dubillard était convoqué par un producteur pour écrire le dialogue d'un film policier de dernière zone. Voilà un premier piège dans lequel tombe souvent la commission.*
Le deuxième piège est celui des films ingrats à caractère littéraire dont l'initiative revient au producteur. Expliquons-nous : si un bon metteur en scène tient à faire un film d'après « Codine », qu'il « sent » le sujet et le porte en lui, très bien, parfait, bravo ! Mais si un producteur en est le promoteur, parce qu'il peut, en additionnant de l'argent roumain à une avance du C.N.C., lancer sans risque pour lui cette affaire, refusée d'abord par quatre, six ou huit metteurs en scène, puis acceptée finalement par le dernier contacté, le film se tournera mais ne deviendra, dans le meilleur des cas, qu'un film sauvé et non un bon film.
Dans les cas de ce genre, plus nombreux qu'on ne croit, l'avance sur recettes attribuée pour la noblesse du sujet constitue une prime à l'ingratitude plutôt qu'à l'ambition ou à la qualité. Mais cette ingratitude même entraîne presque à coup sûr l'échec commercial du film : ce dont le producteur, pour qui l'affaire est terminée quand le film est « monté », se moque, tandis que le metteur en scène risque d'en voir pâtir toute sa carrière future.
Pas davantage que les producteurs, la Commission n'a compris que les films valent ce que valent ceux qui les font, et que, là encore, la politique des auteurs l'emporte sur celle des hauteurs. (F. T.)

* *Si l'on respecte les principes de la vente au poids, il est certes immoral qu'un projet de douze pages ramasse les mêmes 20 briques qu'un projet de deux cents. (L. M.)*

* *Affirmation hasardeuse. Il n'y a pas de règle. On ne m'a rien donné il y a un an sur un découpage techniquement très complet de 300 pages (*Les Aventuriers*), on vient récemment de m'accorder une avance sur un projet de 50 pages rédigées comme une nouvelle (*Crime impuni*). Autres exemples contredisant l'affirmation :* De l'amour *d'Aurel,* L'Immortelle *de Robbe-Grillet,* Le Triangle circulaire *de Kast..., etc. Quant au cas Godard, il n'a rien à voir avec la technicité ou le volume des projets présentés. (J. D.-V.)*

* *Il n'est pas exact que mes huit films de long métrage se soient vus refuser une avance sur recettes. Ce fut le cas, après* A bout de souffle, *pour* Le Petit Soldat, Une femme est une femme *et* Vivre sa vie. *Ensuite, devant ce refus systématique de la commission d'avances, où la voix de Langlois d'abord, d'Edgar Morin après, étaient étouffées par celles de Queffelec, Carré, Kanters, Fonctionnaires, et même Audiberti (hé ! oui, le mal court et s'attrape vite), j'ai décidé de ne plus faire d'avances à ladite commission, ni au stade du script ni à celui de la standard. Ou alors sous un faux nom, en m'inspirant de quelques-uns de mes confrères américains pendant le règne du mec Carthy. C'est ainsi, par exemple, que j'ai obtenu trente briques et pas de tuile pour tourner, sous le nom de Maurice Cloche, un film à la gloire de la police, film que je ne trouve pas si mal que ça. (J.-L. G.)*

* *Je suis seul aux* Cahiers *à penser que l'on ne devrait pas imprimer cela. Même si c'est vrai, pourquoi provoquer les sanctions ? (J. D.-V.)*

* *Il me semble que le poids spécifique de la distribution, en 1964, a sensiblement augmenté. On peut souvent faire un film, même après un refus de l'avance, presque jamais sans l'accord préalable d'un distributeur.*
C'est une sérieuse ébauche de généralisation, il me semble.
Restent des cas particuliers, films marginaux, comme La Dérive, *ou la production en 16 mm. Aussi, les idées de coproduction avec la TV, un jour ou l'autre, aboutiront, et changeront quelques données de base. (P. K.)*

5 et 6. — *Les producteurs :*
Bien que, légalement, ils soient les responsables du film dès le début, c'est seulement en cinquième position qu'ils arrivent sur la liste des problèmes du réalisateur, si toutefois tout a bien marché jusque-là. Faute de distributeur et des appuis extérieurs précités, ils sont évidemment les maîtres à bord. Mais cette éventualité est de plus en plus rare. Dans la plupart des cas, on peut les considérer comme des intermédiaires, soumis aux exigences énoncées aux paragraphes 1 et 2 avant tournage, et aux paragraphes 3 et 4 pendant et après le tournage. Leur rôle est donc celui d'un régisseur, et leur intérêt inversement proportionnel à celui d'un producteur industriel normal : il leur suffit que le pourcentage couramment admis (7 %) de leurs frais généraux * (les bénéfices étant à proscrire, vu la législation fiscale française) atteigne une somme assez confortable *, et que ceux devant qui ils ont à répondre ne puissent élever la voix. Ajoutons les questions d'amour-propre, favorisées par cet état de servilité parasitaire et luxueuse, que le réalisateur doit ménager coûte * que coûte *.
7. — *Fournisseurs :*
Ceux qui font le plus de crédit sont évidemment les moins satisfaisants sur le plan technique. Le réalisateur doit donc avoir une personnalité suffisante pour imposer au producteur un paiement peu différé (exception faite pour les films ne souffrant pas d'une technique désinvolte).
8. — *Participation et crédits techniciens et acteurs :*
Dépendent autant du producteur * (dont l'importance est inversement proportionnelle à l'importance des participations) que du metteur en scène (dont l'importance est égale à celle des participations et croît avec elle). Posent des problèmes moraux et d'obéissance (surtout si le tournage dure longtemps). Posent des problèmes légaux (qui peuvent être résolus par des pourcentages maxima, symboliques ou fictifs, de participation).
9. — *Divers et imprévus :*
C'est la mer à boire : imprévus divers...
DEVIS MOYEN (10) :

Interprétation	22,18 %	(18 % en 1961)
Techniciens	16,38 %	
Divers	14,20 %	(17,26 % en 1961)
Extérieurs	12,76 %	
Assurances, charges sociales	10,64 %	
Studios	10,16 %	(13,87 % en 1961)
Sujet	8,22 %	(6,52 % en 1961)
Pellicule et laboratoire	5,46 %	

CENSURE.
a) *Autorisation provisoire facultative :*
Il ne suffit pas, contrairement à ce que l'on assure parfois, de déposer un scénario affadi * à l'intention de cette « pré-censure », puisque le film terminé doit être conforme au script déposé *.
b) *Commission de contrôle :*
Quels sont les moyens d'action du réalisateur ?
1) associer cette Commission à la conception du film en la tenant au courant, étapes par étapes, de l'écriture du scénario (*Le Repos du guerrier*) ;
2) prendre exemple sur les cinéastes américains (Hitchcock, Hawks, etc.) et faire en sorte que la signification du film passe au-dessus (*La Poupée*) ou au-dessous (*Les Carabiniers*) des censeurs, comme elle passe au-dessus, ou au-dessous, de la Centrale catholique ;
3) jouer sur la qualité, la « qualité », ou l'importance des capitaux engagés : *Les Tricheurs, La Vérité, Jules et Jim, Le Mépris* (ces deux derniers étant cependant interdits aux moins de 18 ans).
EXPLOITATION.
Hélas, le réalisateur a rarement son mot à dire.

* *On parle toujours de ces fameux « frais généraux » que le producteur se mettrait dans la poche. C'est une absurdité dans la majeure partie des cas, c'est-à-dire chaque fois qu'un producteur finance par lui-même le film. Si MM. Chavane, Borkon, Deutschmeister mettaient effectivement ces 7 % dans leur poche, ils se voleraient eux-mêmes ou voleraient leur propre société. Par ailleurs, lorsque le metteur en scène s'appelle René Clément ou Christian-Jaque, les 7 % d'imprévus ne restent pas longtemps « imprévus ». Il faut bien comprendre que les « frais généraux » et « imprévus » d'un film ne sont pas hors fiscalité.* (F. T.)

* *Pour revenir au cas Francis Cosne, à propos des* Abysses, *il est clair que sa vertueuse indignation, sa vertueuse agitation dans les commissions de sélection, ses vertueux commentaires auprès des marchands, très improbables dans un autre cadre industriel, les voitures, les assurances, les nouilles, où elles auraient été considérées comme peu confraternelles, avaient pour origine une rage double, et doublement singulière :*
a) de voir des types ne pas jouer le jeu. En fait, pas le même jeu, c'est tout. Mais prendre la règle des frais généraux pour une sorte d'en-soi néo-kantien, prolégomène à toute production, c'est un peu raide. On me dira que, justement, c'est une raideur kantienne. Rira beaucoup Francis Cosne en se découvrant kantien.
b) de voir des types avoir réussi par un détour inattendu à produire pour peu d'argent. On veut bien réduire les budgets, mais pas de cette façon-là. Bref, on veut bien que ça change, à la condition que ça ne change pas. Cette fois, c'est Aristote qu'il faut appeler au secours. (P. K.)

* *Tout ce paragraphe sur les producteurs relève de la simplification la plus sommaire et la plus arbitraire. Il faudrait étudier les cas un par un, du moins, groupe par groupe. On ne peut pas affirmer quelque chose qui soit vrai à la fois pour M. Jacquin et M. Anatole Dauman.*
Il est totalement faux de prétendre qu'ils n'ont pas intérêt à faire des bénéfices et que leur seul but est « les frais généraux » (auxquels beaucoup doivent souvent renoncer). Il y a des producteurs qui gagnent leur vie par leurs frais généraux sur de très grosses productions, et d'autres qui ne la gagnent pas ainsi, leurs entreprises étant trop minces ou les frais généraux n'étant pas pris. Les premiers nommés deviennent de plus en plus rares et les seconds ont tout intérêt à faire des bénéfices.
La fin de ce paragraphe sur « l'amour-propre » et « la servilité parasitaire et luxueuse » relève de la caricature éculée qui consiste à montrer le producteur comme un gros monsieur fumant le cigare avec une starlette sur les genoux. La réalité est beaucoup moins pittoresque. (J. D.-V.)

* *Cette définition générale des producteurs est juste si l'on ajoute aussitôt qu'elle est fausse, contradiction qui vient du fait que le cinéma est une industrie éternellement malade et sauvée éternellement par des injections de poésie. Parler des producteurs en général est donc aussi difficile et ridicule que donner une définition de la poésie aussi bien informée par Malherbe qu'Eluard. Ceci dit, il faut que les producteurs comprennent bien que si l'on écrit d'eux qu'ils sont fous, menteurs, obsédés sexuellement, etc., c'est un compliment, car ça prouve que ce ne sont pas des fonctionnaires. Une fable qu'eût aimée La Fontaine illustre d'ailleurs assez bien tout ce propos. Tous les producteurs de Paris n'ont pas d'argent. Or, ils mangent tous au Fouquet's (c'est ce qui aurait plu à La Fontaine), et celui-ci fait de si bonnes affaires que son directeur se lance à son tour dans le cinéma.* (J.-L. G.)

* *Pourquoi ? On n'a pas tendance à faire crédit à un producteur fauché.* (J. D.-V.)

* *J'ai déjà dit ci-dessus que ce n'est pas une chose à dire. De toute façon, c'est un truc qui peut servir à rouler un producteur, mais pas la censure. Je m'explique : un producteur dit à un réalisateur qu'il trouve son projet dangereux au point de vue censure ; le réalisateur soumet à la pré-censure un projet conçu pour elle et obtient son accord. Le réalisateur dit au producteur (naïf) : « Vous voyez bien que mon projet n'est pas dangereux. » Et l'entreprise continue au lieu d'être stoppée à ce moment. Mais, une fois le film tourné, la censure se moque bien de l'avis donné par la pré-censure, elle juge sur le film fait. Elle n'est, hélas ! en aucun cas liée par l'avis de la pré-censure : cf. par ailleurs (page 65) le récit, par Claude de Givray, de ses mésaventures.* (J. D.-V.)

* *La présentation d'un scénario à la pré-censure est facultative, mais elle est parfois exigée insidieusement sous peine de ne pouvoir solliciter l'avance sur recettes. (Exemple :* Jules et Jim, *qui fut chocolat.)* (F. T.)

II. — *Problèmes de l'aspirant réalisateur.*

Pour réaliser un film normal, il doit obtenir sa carte professionnelle, ou sa dérogation (voir chapitre adéquat). Pour cela, il doit consacrer plusieurs années de sa vie à des tâches étrangères au métier qu'il a choisi, et dont la pratique risque fort de lui faire diminuer ses chances de réussite (cf. l'échec critique, et très souvent public, de tous les premiers assistants *... à deux exceptions près : Dewever et Jessua).

Si l'actuel règlement était appliqué à la lettre, Vigo, Renoir, Godard, Bresson, Rouch, Varda, Demy, eux, n'auraient pas eu droit à une dérogation pour leurs premiers films.

Restent les procédés en marge :

a) le bluff : consiste (la liste peut être cumulative ou non) à déclarer un autre nom de réalisateur *, que l'on supprimera au générique ; à indemniser des techniciens titulaires de cartes pour qu'ils collaborent officiellement, mais fictivement, au film, etc. ;

b) les expédients : ainsi, tourner avec un crédit total des fournisseurs ;

c) le protectionnisme : consiste à faire un film noir, en cachette, et à le présenter terminé à un producteur spécialisé en la matière, ou à un grand distributeur (*On n'enterre pas le dimanche, La Dérive*) ;

d) films non déclarés au C.N.C. (ou tournés comme courts métrages) : si le Centre du Cinéma s'accorde (illégalement) le droit théorique d'interdire la sortie d'un film ne respectant pas ses règlements, il n'existe cependant aucun exemple de film français non réglementaire interdit : *La Pointe courte, Le Propre de l'homme, Paris nous appartient* ont eu l'autorisation de sortie. Le précédent créant encore législation en France, le Centre n'a que la possibilité de retarder la sortie des films comparables à ceux-ci. Et il n'y a aucune raison pour qu'il n'autorise pas les films produits par des maisons n'ayant pas l'autorisation de produire des longs métrages, puisqu'il autorise que lesdits films soient réalisés par des techniciens n'ayant pas le droit de les réaliser. A condition, bien sûr, et c'est moral, qu'ils ne postulent pas la loi d'aide, ni l'avance sur scénario. Autre inconvénient : pas de représentation officielle dans les festivals *.

e) ruses : *Cuba si* (1961) et *Les Strip-teaseuses, ces femmes que l'on croit faciles* (1964) sont des longs métrages déclarés officiellement sous la forme de deux courts métrages, mais qui, ne comportant qu'un générique, sont projetés à la suite l'un de l'autre *. Cette pratique n'entraîne guère de complications, elle diminue les frais de taxe à la sortie, ouvre la possibilité des prix du court métrage, et même de dérogations fiscales dans les salles spécialisées. Elle a l'inconvénient de ne pas permettre au film d'être générateur d'aide, et pourrait être victime de certains chantages de la profession auprès des distributeurs éventuels, en cas de large distribution.

Pour tous ces cas en marge *, il est toujours difficile de trouver des commanditaires, qui répugnent à entrer dans ces complications.

f) émigration : c'est la solution la plus honnête, et qui punit moralement les syndicats * responsables des nouveaux règlements : l'ont déjà choisie Vergnes (Maroc), Bornet (Portugal), Gatti (Cuba), Dhomme (Suisse), Colpi (Roumanie), Vilardebo (Portugal), Robbe-Grillet (U.S.A.), Papatakis (Grèce), Autant-Lara (Lichtenstein), Bonnardot (Corée), Enrico (Angleterre), etc. Le cinéma français suit donc, et pour les mêmes raisons, le cinéma américain : les réalisateurs américains tournent de plus en plus à l'étranger, pour finir par tourner des films complètement étrangers.

(*Dossier * établi par Jean-André* FIESCHI *et Luc* MOULLET.)

* *Voilà une généralisation hâtive. Plusieurs anciens assistants n'ont pas si mal « réussi » : Jean Becker, Philippe de Broca, Marcel Camus, Michel Deville, Pierre Kast, François Leterrier, Edouard Molinaro, Roger Vadim. (F. T.)*

* *De toute façon, ce n'est pas du bluff, et je ne connais pas d'exemple où cela ait pu servir à quelque chose à un réalisateur digne de ce nom. Donc, pourquoi le conseiller aux aspirants-réalisateurs ? (J. D.-V.)*

* *Inexact. Exemples :* Paris nous appartient, *sélectionné pour Karlovy Vary (mais refusé par celui-ci),* Les Abysses, *pour Cannes... (F. T.)*

* *Je ne connais pas le cas des Strip-teaseuses, mais il n'y a rien d'illégal dans celui de Cuba si, puisque la loi offre le choix. Et il faut dire que ce système prive des 14 % de la loi d'aide, avantage automatique plus intéressant qu'une prime éventuelle. (J. D.-V.)*

* *Parmi les longs métrages non réglementaires ayant obtenu le visa d'exploitation, signalons-en vingt-cinq :*
Films n'ayant pas droit au soutien financier : Les Enfants terribles, Le Testament du Docteur Cordelier, Le Cri de la chair, La Drogue du vice *(subventionné après sortie par le C.N.C.)*, Le Chevalier de Maison-Rouge.
Films n'ayant pas reçu l'agrément du C.N.C. et n'ayant pas droit au soutien financier : Le Silence de la mer, Le Cas du Docteur Gallois, Monsieur Octave, Anatole chéri, Si ça vous chante, Le Sorcier blanc, Autant en emporte le gang, Un jour comme les autres *(sous réserve de paiement de la taxe)*, Paris nous appartient, L'Amour à la mer, Les Miracles n'ont lieu qu'une fois.
Films, produits par des producteurs de courts métrages ou des producteurs n'ayant pas acquitté la taxe de sortie, n'ayant pas reçu l'agrément du C.N.C., n'ayant pas droit au soutien financier et n'ayant le droit de sortir que dans les salles d'Art et d'Essai : Traité de bave et d'éternité, La Pointe courte, Le Propre de l'homme.
Films produits par la Télévision et autorisés à la projection publique pour quelques jours seulement : Une simple histoire, La Grande Bretêche.
Films de long métrage surnommés courts métrages : Le Chemin de la mauvaise route, La Douceur du village, Cuba si, Les Strip-teaseuses, ces femmes que l'on croit faciles. *(L. M.)*

* *Les syndicats pénalisent les syndiqués au bout du compte. En fait, nul n'est responsable, car les syndicalistes eux aussi cherchent à se couvrir vis-à-vis des syndiqués pour garder leur place et protéger leurs propres intérêts divers. Cette politique à courte vue est monnaie courante dès que l'on introduit des fonctionnaires ou des semi-fonctionnaires dans le monde du commerce. Si C.N.C. et syndicats étaient payés au prorata des rentrées ou des salaires, ces contradictions entre actes et résultats n'existeraient plus. (L. M.)*

* *Note générale : les diverses notes que cette étude m'a inspirées donneront peut-être l'impression que je prends la défense des producteurs, ce qui n'est absolument pas mon propos. Je pense au contraire qu'il faudrait faire le procès des producteurs et des méthodes qui ont déterminé leur action depuis une dizaine d'années. Mais ce procès ne peut s'instruire en ergotant sur des détails ou en révélant quelques trucs de cuisine intérieure. Il faut prendre de la hauteur et laisser à d'autres feuilles les petites dénonciations. A une certaine altitude, on peut accuser les producteurs d'absence de courage, de manque d'esprit d'initiative et, surtout, de passivité devant la détérioration progressive de la situation. Les attaquer sur de petites combines me paraît un coup d'épée dans l'eau et un coup bas. De plus, les combines en question ne sont pas le fait des grandes entreprises commerciales, mais de la petite production indépendante et, le plus souvent, pour des films qui sont justement les plus intéressants ; combines, donc, qui ont lieu quand tel ou tel producteur s'est déjà lancé dans un film difficile, c'est-à-dire précisément quand il vient de faire un de ces actes positifs que l'on attend de lui. Ce n'est sûrement pas dans la production de* Cent mille dollars au soleil *ou de* La Tulipe noire *que l'on trouvera des irrégularités et des arrangements avec le ciel, mais plus près de nous, chez des réalisateurs amis et estimés. Au nom de quelle morale absurde seraient-ils en fin de compte les seuls à payer, par personnes interposées, les pots cassés ? (J. D.-V.)*

(Notes rédigées par Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Luc Moullet et François Truffaut.)

Stylistique de la faillite

Des mots

« *Pour assurer notamment la garantie des co-contractants des diverses entreprises de la profession cinématographique, il était nécessaire d'exiger de celles-ci des garanties financières indispensables. Ces garanties ne pouvaient résulter que de l'obligation de posséder, pour les sociétés ressortissant aux différentes branches de l'industrie cinématographique, un capital minimal. Ce capital a été fixé par la décision réglementaire n° 12 du 2 mars 1948 à 5 millions (...) Il apparaît nécessaire, compte tenu notamment de l'accroissement du coût de production des films depuis 1948, d'augmenter les exigences réglementaires en matière de capital.* » (30 millions pour les producteurs, 40 pour les distributeurs.) « *La présente décision tend à établir l'exigence d'un certain nombre de cartes d'identité professionnelles (...) Il apparaît en effet tout d'abord que les difficultés accrues que rencontre l'industrie cinématographique ne peuvent être surmontées qu'à la condition notamment que la production des films soit effectuée avec l'excellent souci de l'excellente qualité dans leur réalisation. Il convient d'être tout particulièrement exigeant quant à la qualification professionnelle.* »

Le Directeur général du Centre National de la Cinématographie : M. Michel Fourré-Cormeray.

Des faits

Faillites et règlements judiciaires des producteurs :
Session 1961-62 : 6. Session 1962-63 : 6. Session 1963-64 : 11 (exclue la Disci, surtout distributrice).
Réalisateurs du dernier film desdits producteurs :
4 ambitieux : Bernard-Aubert (*A l'aube du troisième jour*), Gégauff (*La Perle de Takaroa*), Welles (*The Trial*), Ivernel (*La Pendule à Salomon*).
14 commerçants : Agostini, André, Armand, Blanche, Chérasse, Cloche, Darène, Girault, Govar, Lautner, Patellière, Magnier, Mazoyer (2 maisons), Vernay (2 films) : la comédie pas drôle, le drame hilarant.
3 industriels : Autant-Lara, Boissol, Montazel.
3 N.V. (Aubert-Gégauff-Lautner) sur 21, et hors « Cahiers ».
Tous avaient carte professionnelle ou dérogation du C.N.C. 22 de ces 23 entreprises, respectant la réglementation professionnelle, étaient subventionnées par le C.N.C. Exception : la Lodicé de Bernard-Aubert.
1963-64 voit l'entrée en force de la production industrielle à recettes souvent grosses, jusqu'ici protégée par sa grandeur : si la Samar avait un passif de 5 milliards, vous vous couperiez tout espoir de remboursement en l'assignant. Après la Matignon de Glass (*Le Trésor des hommes bleus*, *Napoléon II*), voici en effet la Transworld de Bokanowski (*Le Crime ne paie pas*, *Les Saintes Nitouches* et, par raccroc, *Les Amours célèbres*), l'International de Guézel (*La Chambre ardente*, *Le Meurtrier*), Gordine et sa Dispat (*Santo-Modico*).

Une synthèse

Qui respecte la réglementation professionnelle fait les meilleures recettes, car ce sont surtout les épiciers qui la respectent : elle augmente leur devis, donc leurs 7 % de revenu sûr. Cet ajout financier oblige à des concessions — contre la qualité, souvent technique (médiocre pellicule à crédit) — qui permettent plus de recettes, compensant l'ajout et réjouissant la profession. Mais on commence à comprendre que les très bonnes recettes (*Le Crime ne paie pas*, tous les films en 70 mm, voire *Marco Polo*) ne remboursent guère : d'où difficultés économiques. *Réglementation = Recettes = Faillite.* (En 1957, avant la crise : déjà 62 films déficitaires sur 114.)
Le film de qualité ne concède rien. Donc, peu de subsides — d'où difficultés devant la réglementation — donc peu de recettes (il n'en a guère besoin), d'où grise mine de la profession. Mais, seule entreprise saine, il vit sur son bénéfice (théorique, mais souvent effectif). *Recettes* vs. *Santé*.
Réglementation vs. *Qualité* : la meilleure des photos (*La Ligne de mire*) est hors-la-loi. Nos envoyés à Cannes et Venise, *Abysses*, *Femme mariée*, *Peau douce*, *Vie à l'envers*, n'avaient pas 15 techniciens méritant la Carte (obligatoire pour motif de qualité dès 58'19"56. Pour 58'19"55, deux techniciens suffisent. La qualité est-elle 7,5 fois plus faible ? Non : le C.N.C. donne 340 millions aux courts films de qualité, o aux longs...), au contraire de *La Fayette*, *Mélodie en sous-sol*, *Liaisons dangereuses*, *Taxi pour Tobrouk*, grosses recettes techniquement (et artistiquement) médiocres. *Recettes* vs. *Qualité*.
Qualité = Difficultés économiques (même si *Les Carabiniers* perd 15 fois moins que *La Fayette*) : la qualité naît à l'arrivée, donc le commanditaire n'en est pas maître. De plus, faut-il éviter une moindre qualité ou trop de qualité ? L'art améliore l'homme, corrige le spectateur, qui ne veut bien recevoir de leçons qu'au théâtre. Les difficultés augmentent quand — c'est le cas — on fait trop de bons films. Faut-il faire plus de mauvais films ? Oui, mais pas exclusivement comme en Allemagne (15 % d'entrées en moins, 5 % en France).
Les experts français voient 150 à 200 millions de spectateurs réguliers en 1970 (289 en 63). Il faut donc diminuer le coût, contre la faillite. L'intérêt du producteur, la réglementation, l'augmentent. Impossible donc de travailler contre les 7 %, pour les bénéfices, d'imiter *La Punition*, *Nicolette* et les films de 30 à 3 millions aux moult prix (*Il posto*, *Mikres Aphrodites*, *Subida al cielo*, *Pour la suite du monde*, *Susuz Yaz*, *Akasen chitai*, *Vidas secas*, *Pather Panchali*).
Comme le capital exigé des distributeurs d'art et d'essai, sans frais et les seuls prospères (les riches Jeannic, Disci, Gamma se meurent), mais qui devront fermer, le capital de 30 millions ne servira pas le producteur qui ne les a pas, dépense moins, paie cash. Cela évite les petites faillites, augmente les grandes. Si le C.N.C. exige 15 % de mise par le producteur, il exige contradictoirement un capital égal à 500 % du devis de *Nicolette*, non autorisée, à 66 % du film de 45 millions qu'il autorise à contrecœur, à 3 % de l'incouvrable devis du milliardaire prôné. La garantie est alors nulle.

Coût du film 100% français 1948 : 33 millions (14 minimum).

Coût du film 100% français 1964 : 103 millions (45 minimum) : augmentation de 1 à 3.

Capital minimal 1948 : 5 millions.

Capital minimal 1964 : 30 millions : augmentation de 1 à 6.
En augmentant *sans motif* les charges, alors que les entrées baissent, le C.N.C. augmente les difficultés économiques du film de qualité, mais il accélère la faillite de l'industrie. Vers 1970, le filmet de qualité, resté seul, gagnerait donc la partie.

Luc MOULLET.





Jeanne la sage

entretien avec Jeanne Moreau par Michel Delahaye

Pourquoi Jeanne Moreau ? Sa carrière s'est trouvée liée, exemplairement, à la nouvelle promotion du cinéma français ; et les conséquences et responsabilités de cette rencontre furent très vite assumées par une actrice, qui sut réfléchir aussi à l'évolution de l'art qu'elle voulait servir. Qu'on en juge.



— Y a-t-il certaines règles — pour le choix du sujet, par exemple — qui guident votre carrière? Si oui, comment en avez-vous pris conscience ?

— Il y en a, oui, mais il m'a fallu du temps pour arriver à elles.
Je crois qu'au début, un acteur, quel qu'il soit, n'a qu'une envie, absolument irraisonnée : c'est de jouer. N'importe où, n'importe quoi, n'importe comment. En ce qui me concerne, c'est ce qui s'est passé. J'ai commencé à faire du théâtre à une époque — 1949 — où l'on disait couramment qu'il était impossible, étant acteur de théâtre, d'être *aussi* acteur de cinéma. C'était, pour le moins, une gageure. *Moi, je ne pensais pas du tout au cinéma* (et, d'ailleurs, je n'ai *jamais* été une cinéphile enragée, même dans mon adolescence), mais c'est le fait de jouer au théâtre qui, dans mon esprit, a fait se réunir ces deux choses : être comédien de théâtre et comédien de cinéma.
Un jour, j'ai eu une proposition de film, puis une seconde, puis j'en ai eu une par an pendant trois ans, ensuite, j'en ai eu davantage. J'avais la satisfaction d'être... oui : une bonne comédienne, alors j'avais des rôles de second plan et j'entendais souvent dire que je n'étais pas du tout photogénique...
Vous savez que les canons de la beauté étaient alors assez stricts. Une actrice devait répondre à un certain type, pas à un autre. C'était l'époque des femmes blondes... la grande époque de Martine Carol. Ce genre de différenciation abrupte, cela m'énervait un petit peu, mais je dois dire que, pour le reste, je ne m'intéressais pas tellement à la façon dont on faisait les films, ni aux metteurs en scène. Ce qui m'importait, c'était la courtoisie, car, lorsqu'on est comédien, et qu'on débute, on est assez sensible à des choses comme la muflerie et la grossièreté, on est sensible, avant tout, à la façon dont on vous prend.
Un jour, j'ai rencontré Louis Malle et Roger Nimier, alors que je jouais au théâtre, et ils m'ont parlé d'un projet qui était *Ascenseur*, et mon imprésario était absolument *contre* ce projet, qu'il trouvait très vaseux, absolument *inintéressant* — pensez donc : des gens qui ne travaillaient pas pour l'argent, et dont on n'avait absolument pas entendu parler... c'est une des raisons, d'ailleurs, pour lesquelles je l'ai quitté. Par la suite, nous avons, avec la même équipe, préparé *Les Amants*, et alors, j'ai eu conscience qu'il fallait renoncer à ce que j'avais fait jusqu'à présent.
Jusqu'alors, je gagnais de l'argent. Pas tellement, mais enfin, souvent, et régulièrement, et mon ambition n'était pas très bien délimitée. Mais au moment des *Amants*, j'ai eu le pressentiment qu'il serait important pour moi de m'arrêter de faire quoi que ce soit d'autre : j'ai cessé de tourner pendant dix mois.
Et puis, j'avais rencontré François Truffaut, dont j'avais lu les articles, et j'avais conscience qu'il se passait quelque chose... Et je me suis retrouvée avec des gens que je comprenais davantage, que j'avais envie de connaître davantage, pour lesquels j'avais de l'admiration, et à ce moment-là, le cinéma a voulu dire quelque chose pour moi, en dehors même du fait d'être comédienne : cela me plaisait de participer au film.
Petit à petit, je me suis coupée d'un certain nombre de gens. Je ne voudrais pas porter de jugement sur eux. Simplement, j'ai senti que je n'appartenais plus à ce monde-là. Dès lors, le problème du choix est devenu plus facile pour moi : je sais très bien les gens avec lesquels je ne peux pas tourner. Ça a l'air assez vague, comme ça, mais, en fait, c'est très précis.
C'est-à-dire qu'il n'est même plus question de succès ou d'insuccès. En règle générale, c'est cela qui conduit la carrière d'un acteur, et, à partir du moment où un acteur suit cette politique, il est absolument essentiel d'avoir du succès. C'est une question de vie ou de mort.
Il y a donc certains films, si vous les faites... Vous savez : quelquefois les gens disent : « Ah ! vous faites tel film, vraiment c'est dangereux, vous prenez des risques !... » Mais c'est absolument faux ! Je comprends très bien leur point de vue, mais il est parfois beaucoup plus risqué de faire un film qui a, au départ, toutes les garanties commerciales,



Jeanne à douze ans et à l'époque de ses premiers films.





Au
Conservatoire,
au T N P.
(avec Gérard Philipe
à la Comédie-
Française (avec Robe
Hirsch).

car si ce film est un échec, alors l'échec est d'autant plus grave. Tandis que si l'on fait un film avec des gens avec lesquels on a quelque chose en commun, avec lesquels on a l'impression d'appartenir à la même famille, on sait que ces gens ne pourront jamais se tromper complètement, et même s'il y a échec commercial, c'est une chose qui ne vous entame pas profondément. Au contraire. Je veux dire que ce n'est pas une véritable et profonde déception. L'enrichissement demeure.
Déception, bien sûr, il y a, car l'insuccès n'est pas une chose après laquelle on court, mais on peut expliquer cet insuccès, on peut en voir parfois la cause dans une certaine incompréhension. Incompréhension dont on est parfois responsable, car enfin, ce n'est pas toujours le public qui a tort. Il y a des cas, oui ; des cas, non ; il y a... un modus vivendi à trouver.

Une entreprise de démolition

— Ce que vous venez d'établir, en somme, c'est que les échecs sont relativement peu graves, à partir du moment où l'on sent qu'ils ne sont que des accidents à l'intérieur d'une ligne générale qui leur donne un sens. Ceci étant, il serait intéressant que vous précisiez à quoi peuvent être dus, selon vous, certains de ces échecs.
— Il y a le cas des films qui sont déformés en cours de production. C'est là un cas que je connais bien, particulier, mais fréquent. C'est le problème des producteurs. Je pense à un film comme *Eva*. C'est un film qui a beaucoup souffert, car il était devenu l'enjeu d'une lutte quasi sanglante entre deux hommes : l'un, qui voulait absolument réaliser le film, l'autre qui voulait absolument amoindrir, détruire le réalisateur.
Quand on est acteur, on est témoin de beaucoup de choses, à tous les niveaux, et même l'humeur des électriciens, des machinistes, est significative. Les films réussis ont en général des ambiances assez réussies. Or, il se trouve que, dans *Eva*, il y avait des gens qui, pour des raisons mystérieuses, détestaient le réalisateur, et c'était vraiment une entreprise de destruction très organisée que celle à laquelle ils se livraient, et qui allait du producteur à la régie, en passant par le directeur de production. En plus, le réalisateur était américain et avait une équipe italienne : il était difficile de communiquer. Moi, j'ai servi un petit peu d'interprète, et je sentais très bien que l'équipe n'estimait absolument pas le chef qui la dirigeait, ce qui crée toujours une atmosphère épouvantable. Pour comble, il y avait antagonisme entre le réalisateur et le chef opérateur, qui est pourtant un grand opérateur, et cela, ajouté au reste, a fait que l'atmosphère n'a cessé d'empirer.
De plus, ce film, difficile à tous points de vue, s'est tourné, à Venise, dans des conditions atmosphériques plutôt dures, avec des températures de l'ordre de moins 10 degrés. Et il y avait aussi les horaires. En France, même avec une petite équipe, le réalisateur s'arrange toujours pour que les ouvriers aient au moins dix heures de repos, compte tenu du fait que, lorsqu'on arrête le tournage, les électros n'ont pas encore fini : il faut tout remballer, parfois tout transporter. En Italie, au contraire, on ne tient pas compte de ça, et on voit couramment une équipe travailler de douze à quatorze heures. Dans notre cas, les humeurs s'en sont ressenties, et les antagonismes se sont aggravés d'autant. Or, tout se sent, dans un film, ces choses-là se sentent, et aussi bien dans la lumière que dans les cadrages que dans... C'était vraiment, sur le plan humain, une faillite, et j'ai bien cru que Losey ne tiendrait pas le coup.
Lorsque le film s'est arrêté, bien des choses n'avaient pas été tournées. Mais l'entreprise de démolition systématique ne s'est pas arrêtée là. Ensuite, vint le montage...
Comme il est facile d'abîmer quelque chose !... sans se déclarer carrément contre, en rognant sur tout, en grignotant, petit à petit. Ce n'est plus seulement une question d'argent. Ce qui est en cause, c'est le climat dans lequel les choses se passent. Car on a vu des films formidables faits avec peu d'argent, et ici, côté argent, il y en avait pas mal. Simplement, il y a eu un terrible gaspillage humain.
— Mais le film n'est-il pas très beau ?
— Oui, et c'est ce qu'il y a de merveilleux dans le cinéma, car je viens de raconter un enfer, mais il a servi. En fait, tout sert, au cinéma, absolument tout.
— Cela nous ramène à ce que vous disiez tout à l'heure : à partir du moment où existe la Ligne, même les accidents lui profitent. Pour en revenir à la vôtre, qui s'est trouvée liée à un certain renouveau du cinéma français, ne sentez-vous pas aussi un certain lien, sinon entre les différents films, du moins entre les différents rôles que vous avez interprétés ? Pensez-vous avoir créé un certain type de personnage féminin ?
— Comme je décide de faire mes films à partir de certaines rencontres (l'histoire qu'on peut me raconter ne m'intéresse pas tellement, et le personnage... on n'en parle guère avant), je crois qu'il y a une personne que je ne peux tout de même pas ignorer, qui est... moi. Et les rencontres vous modifient, la vie aussi, et les années qui passent... Donc, les réalisateurs qui ont envie de travailler avec moi doivent certainement, à chaque fois, utiliser quelque chose de préexistant, une chose avec laquelle ils doivent bien être en accord, puisque moi je suis en accord avec eux. C'est cela qui doit donner lieu à certains points communs entre mes différents rôles.
Il y a aussi autre chose. Il est certain que, depuis quelque temps, les personnages féminins se sont beaucoup modifiés. Moi, je n'ai pas vu tellement de films, mais les héroïnes dont je me souviens (incarnées par Garbo, Dietrich, Barbara Stanwyck, Joan Crawford) étaient très différentes de celles d'aujourd'hui. Les personnages étaient plus nets, moins flous, plus « mythiques »... Et les visages, les proportions corporelles, les volumes aussi, étaient différents. Cela doit correspondre à une curiosité particulière des réalisateurs, et cette curiosité a changé avec le temps.
Bien sûr, quand on est comédien, il y a une constante (et c'est même cela qui est parfois désastreux) : c'est l'apparence, qui est toujours la même. Donc, la modification ne peut intervenir que de l'intérieur, mais provoquée par l'extérieur. Il faut un milieu totalement différent à chaque film, et une volonté d'être totalement disponible. Et je crois que le problème de l'acteur, lui aussi, a beaucoup changé, ces dernières années. On ne conçoit plus qu'un acteur puisse arriver sur un plateau, sachant son rôle par cœur, avec des annotations en marge, des répliques soulignées, des respirations indiquées, et autres choses de ce genre, qui se faisaient beaucoup au théâtre. Or, même au théâtre, ce n'est plus possible. Je n'y vais pas beaucoup, mais quand cela m'arrive, je mets un quart d'heure à m'habituer à ce genre de jeu. Je n'arrive pas à comprendre ce que les gens disent...
Je me rappellerai toujours cette critique sur *Et Dieu créa la femme*... J'ai oublié le nom de son auteur, mais il était absolument outré parce que Bardot avait dit : « J'vais manger mon sandwich sur la j'tée... » « Quelle horreur ! Quelle absence d'articulation ! Comment peut-on !... » Mais cela n'a vraiment aucune importance, quoi !... C'est absolument dérisoire. Des choses comme ça, c'est la destruction du film, c'est... enfin, c'est tout ce qu'on veut sauf jouer !
Donc, si l'on est en état de réceptivité totale — et cela ne peut dépendre que de soi — chaque film doit aussi vous donner une coloration différente.

Des poissons dans un aquarium

— Vous parlez là en tant qu'actrice qui a d'abord *choisi ses films en fonction de ses idées ou de ses sentiments propres. Mais que devient cette « coloration » dans le cas d'une actrice qui choisit ses films d'une façon absolument anarchique, comme il semble bien que ce soit le cas de Jane Fonda, qui a pourtant beaucoup de talent et de personnalité ? Car, en dehors de* Chapman Report*...*
— Ne croyez-vous pas qu'il est un peu tôt pour juger ? Car elle est très jeune... Le choix, c'est... c'est vraiment le passage de l'adolescence à l'âge adulte, et c'est une chose épouvantable. On passe sa vie à choisir... Moi, lorsque ça m'est arrivé, lorsque j'ai commencé à me rendre compte et à accepter le choix, j'avais 28 ans.
... Oui, je crois qu'elle est bien jeune.
Vous savez, il y a, à un moment donné, une rencontre avec le succès. Ce film, où vous l'avez trouvée merveilleuse, *Chapman Report*, c'était pour elle... non pas un accident, sans doute, car on ne sait jamais, mais peut-être un premier pas. Ce qui peut lui arriver, c'est une rencontre, un jour, qui la marquera pour toujours et à partir de laquelle il y aura des choses qu'elle ne pourra *plus* faire.
Il se produit parfois des combinaisons soudaines, de gens, de choses... des rencontres.
— Lors même qu'une rencontre vous semble favorable, vous arrive-t-il de refuser un projet en vous disant que le rôle conviendrait davantage à telle ou telle autre actrice ?
— Oui, ça m'est arrivé, mais rarement. Car je ne pense pas qu'un réalisateur — je parle ici en pensant aux gens que je connais — puisse commettre une erreur aussi grossière que de proposer un rôle à quelqu'un qui ne serait pas le personnage. Ils ont des idées bien précises, et c'est là justement que réside la différence avec *l'autre* cinéma. Car lorsqu'un acteur n'était pas libre, ou refusait, on passait au suivant, et on pouvait aussi bien passer de Pierre Fresnay à Fernandel...
Donc, pour cette raison, il m'est rarement arrivé d'avoir à refuser des rôles qui ne me convenaient pas. Par contre, après *Les Amants*, après *La notte*, on m'a proposé tout un tas de rôles absolument calqués sur les précédents, et (indépendamment du fait que j'aurais pu refuser pour d'autres raisons) il n'y avait vraiment aucun intérêt à ce que je les interprète. Absolument aucun. Et non seulement pour moi, mais aussi pour le film. Vous savez : il s'agit là d'une exploitation forcenée du bovarysme. Jusqu'au moment où on a voulu tuer la poule aux œufs d'or et où on m'a demandé de tourner... *Madame Bovary* ! Alors que cette pauvre Madame Bovary a été bien assez féconde comme ça !
— Tout à l'heure, vous avez mentionné La notte, *qui a dû être, avec* Eva, *une de vos grandes expériences. Voulez-vous, maintenant, nous dire ce qu'a été ce film pour vous ?*
— *La notte*, ce fut un film très... éprouvant, que je n'ai pas vu, d'ailleurs, et qui m'a laissé un souvenir misérable. Je précise que c'est un point de vue tout à fait personnel et que je sentais, d'autre part, qu'Antonioni faisait là un grand film.





En voyage, avec Florence Malraux.

J'avais connu Antonioni à Paris, à l'époque où j'étais à la Comédie-Française. Il préparait son film à sketches, *I vinti*, et il m'avait proposé le rôle de la jeune fille dans l'épisode français. Mais le Français ne m'a pas donné le congé nécessaire, et je n'ai pu tourner le film. C'est Alain Cuny qui nous avait présentés. Par la suite, chaque fois qu'Antonioni venait à Paris, nous nous rencontrions — à peu près une fois par an. C'était une période où il avait énormément de difficultés. Il me disait toujours : « Un jour, nous ferons un film ensemble... » Puis, il a commencé son aventure de *L'avventura*, qui a duré... très, très longtemps, et pendant le tournage, il m'écrivait. Il avait vraiment, parfois, des moments de désespoir terribles. C'est à cette époque qu'il a formulé le vœu de faire avec moi un film dont il avait déjà l'idée et qui devait devenir *La notte*.
Puis *L'avventura* a eu le succès que vous savez, et Antonioni est devenu un réalisateur très célèbre, et il a fait *La notte*, dont le tournage a été long. Très long. Beaucoup de nuits. Une quarantaine, je crois. Nous vivions dans un rythme tout à fait anormal. Nous tournions même les nuits de dimanche. C'était assez horrible. Nous étions comme des poissons dans un aquarium, dans ce fameux golfe de la Barnasina, où nous tournions. La nourriture elle-même n'avait plus d'importance. Plus rien n'en avait, sauf le sommeil. Mais pendant le peu d'heures qui nous restaient pour dormir, je crois bien que tout le monde faisait des cauchemars et rêvait qu'on voulait l'empêcher de dormir...
Le climat du film en souffrait. Les gens ne s'aimaient pas beaucoup les uns les autres. De plus, Antonioni est très distant. Encore que distant ne soit pas le mot, car il est en rapports constants avec les autres, mais il a toujours une certaine... distanciation. Ce n'est pas un réalisateur qu'on a l'impression de pouvoir toucher. Moi, j'étais très amie avec Marcello Mastroianni, et nullement ennemie de qui que ce soit, mais, en dehors de cela, solitaire.
Nous sommes tous sortis de ce film physiquement amoindris. C'était un film dévorant.

Comme le petit soldat d'une armée

Vous dites que vous n'avez pas vu La notte. *Aimez-vous vous voir sur l'écran ?*
- Pas beaucoup, non. Pas beaucoup. Mais ce n'est pas pour cette raison que je n'ai pas vu le film. C'est parce qu'il régnait vraiment sur lui une atmosphère de malheur. Et j'étais la proie d'un tel — comment dire ?... — mimétisme, que j'avais l'impression que l'aventure de cette femme (le personnage s'appelait Lydia) me concernait de très près, très directement, qu'elle m'était quasi personnelle. C'était vraiment terrible. Je n'avais pas envie d'en voir l'image sur l'écran.
Mais, de toute façon, je ne vais jamais aux projections des prises, en fin de journée, car, pour ma part, il me semble que, si l'on va se voir, il devient impossible d'être, justement, totalement disponible pour le metteur en scène. C'est une façon de se rappeler son apparence, de se rappeler perpétuellement à soi-même, alors que ce doit être vraiment une période d'oubli, un film, d'oubli total de soi-même. Et si l'on va vérifier tous les soirs cette apparence qu'on peut regarder tous les matins dans la glace en se lavant les dents, alors il n'y a plus cette marge nécessaire de fantastique qui vous permet de faire un film avec une totale abnégation. Car — qu'on ne dise pas le contraire — quand on va se voir, on se regarde. On se regarde et on a des préoccupations qui n'ont aucun intérêt. Qu'on ne puisse pas se supporter, c'est là un problème tout à fait personnel. Mais à partir du moment où l'on est comédien de cinéma, où on a son visage sur l'écran, où les gens vous voient, à quoi cela sert-il de se voir soi-même ? Je veux dire qu'on est entouré de tellement de gens qui savent pourquoi les choses doivent être faites de telle ou telle façon, que vraiment cela n'a aucun intérêt pour un comédien d'ajouter son regard à celui des autres.
Cela fait que je ne vois les films en général qu'au doublage, et il y en a même certains que je vois totalement, comme *Jules et Jim*, puisque tout a été doublé. Et alors, là, comme on n'a rien vu encore, c'est vraiment un émerveillement. Et là aussi, de nouveau, on s'oublie. Et après, il m'arrive de voir le film, monté, complètement terminé. Et là, il n'est plus du tout question de soi : ce qu'on voit, c'est un film tout entier.
— *Quels sont les films que vous avez eu le plus de plaisir à revoir ?*
— J'ai eu du plaisir à revoir *Jules et Jim*, j'en avais eu à revoir *Les Amants*, et j'en ai eu à revoir *Eva*. Je dois avouer, très immodestement — encore que cela ne me concerne pas tellement, après tout — que j'ai aimé les films que j'ai faits et que j'ai eu du plaisir à les voir. Même des films qui ont été plus ou moins bien accueillis, non seulement par le public, mais aussi par la critique : *Moderato*, ou *La Baie des Anges*. Il y avait en eux quelque chose d'inattendu qui me plaisait assez.
— *Vous avez cité* Jules et Jim. *Le placez-vous parmi les films qui ont marqué un tournant dans votre carrière ?*
— Ç'a été un film très important pour moi, oui, mais ce n'est pas exactement le mot tournant qui convient. Vous savez : pour moi, les choses se situent vraiment sur un plan très affectif. Faire des films, ce n'est plus tellement une façon de jouer la comédie, c'est plutôt une façon de vivre. Ce n'est pas un métier, d'être acteur, ce n'est pas

une profession. Je veux dire par là que le choix est totalement libre. On n'a jamais entendu parler d'une famille (quoique, maintenant, cela pourrait arriver...) où un enfant a été contraint de devenir acteur à coups de taloches. Un tel choix s'explique sûrement par un certain degré d'exhibitionnisme, de narcissisme, et autres choses de ce genre, pas tellement intéressantes et très compliquées, et puis, quand on rencontre tout à coup un univers où on a l'impression que règne la vérité (c'est Fritz Lang qui disait : « La majorité a toujours tort !... »), quand on se sent en accord avec les autres et avec soi, on se sent un peu comme le petit soldat d'une armée...
Je veux dire que dans ce court passage que nous avons sur terre, tous, plus ou moins, nous rêvons de laisser notre griffe. Or, l'acteur est un instrument. Non pas que je tienne à considérer l'état d'acteur avec une humilité particulière, mais à partir du moment où la destinée d'un acteur se confond avec la carrière et la personnalité d'hommes pour lesquels on a de l'estime et de l'admiration, je trouve que ce n'est pas mal et que c'est suffisant.

Dans le langage communiste

— C'est à partir du moment où vous avez senti cela que vous vous êtes montrée plus consciente dans le choix de vos films?

— Oui. Car je pense toujours, obligatoirement, à l'opinion que peuvent avoir de moi les gens avec qui j'ai travaillé, ou ceux avec qui je n'ai pas travaillé, mais que j'estime, et je sens immédiatement qu'il y a certaines choses que je ne peux pas faire.
Mais je me suis compromise, oui. J'ai fait des films pour de l'argent. Un, particulièrement, que je faisais vraiment pour l'argent, et je le savais : *Jovanka* (c'est terrible : toujours ces pauvres films américains !). Pour *Le Train*, ça a été une autre histoire. C'est Arthur Penn qui devait faire le film. Je l'avais rencontré et il m'avait demandé de tourner ce petit rôle, un peu comme Welles m'avait demandé de tourner le petit rôle du *Procès*. Puis je me suis absentée, et quand je suis revenue, ce n'était plus Penn qui devait faire le film, mais Frankenheimer. Je voulais partir — et j'en avais le droit — mais il s'est passé une chose : c'est que Frankenheimer a voulu me rencontrer, et j'ai accepté, alors que je n'aurais pas dû. Or, à partir du moment où on rencontre quelqu'un, on ne peut pas le trouver entièrement mauvais. Ce n'est pas possible.
Et alors, je me suis trouvée en face d'un homme qui avait ses problèmes. Est-ce adresse de sa part, ou pure spontanéité? Je ne sais, toujours est-il qu'il a voulu me les faire partager : il m'a expliqué qu'il était dans une situation très délicate, qu'il était responsable de toute l'équipe, qu'il se trouvait en face de gens qui avaient déjà travaillé avec Penn, qui adoraient Penn, et vis-à-vis desquels il était vraiment, lui, le trouble-fête... Et je me suis laissée faire. Pour ne pas aggraver les choses, et puis... un peu aussi pour l'argent. Mais c'est le genre de film que j'interdis à mes amis d'aller voir.
Vous savez : il y a un mot, dans le langage communiste : faire son... comment dit-on ? son autocritique ! c'est cela !
Eh bien ! je l'ai faite.

— Vous avez tourné un autre film américain : Les Vainqueurs.

— Alors là, *Les Vainqueurs*, ce n'est pas du tout un film que je mets dans la même catégorie. Ça a même été un film où je n'ai été *que* comédienne. Parce que, tout de même, ce serait idiot de nier qu'un comédien a envie d'élargir son audience. A partir du moment où on a une situation relativement importante en Europe, on a tout de même envie, tout en faisant partie de cette minorité dont je vous parlais, de séduire de plus grands auditoires. Au début de ma carrière, je me suis persuadée que le cinéma n'était pas incompatible avec le théâtre. De la même façon, maintenant, je dois bien me dire qu'aimer un certain cinéma ne veut pas dire que je rejette tout autre cinéma, et qu'aimer un certain public ne veut pas dire qu'on abandonne l'idée d'en séduire un autre... même s'il ne s'en aperçoit pas.
Enfin : j'ai fait *Les Vainqueurs*. On m'avait proposé plusieurs histoires, et il me semblait que dans celle-là je pouvais faire quelque chose. Mais je n'ai pas vu le film.
Je vous ai dit pourquoi j'ai accepté de le faire. C'est un peu pour la même raison que j'ai accepté de faire, maintenant, deux films avec Tony Richardson. Je n'ai pas vu son film, mais je l'ai rencontré, lui aussi, comme ça, à Londres. Et puis...

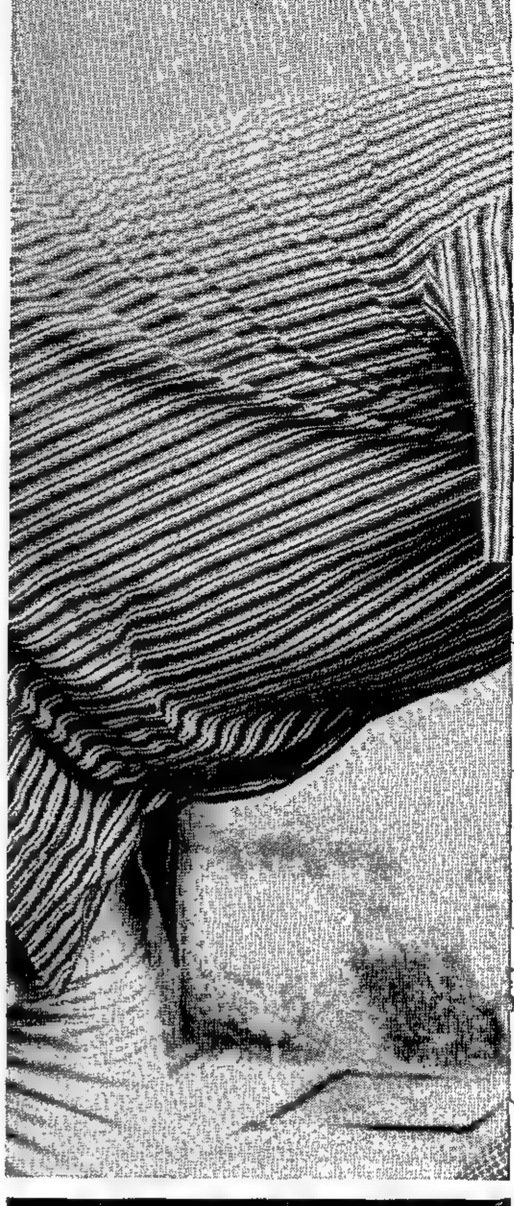
— Parmi les gens avec qui vous aimeriez tourner, il y a donc...

— ... Il y a Fritz Lang. Mais là, c'est moi qui ai provoqué les choses. Je lui ai fait parvenir un message, lorsqu'il était à Cannes, disant que je savais qu'il ne voulait plus faire de cinéma, mais que, si jamais il changeait d'avis, j'aimerais bien tourner avec lui.

— Ainsi, c'était vous !... Eh bien ! il en a été très touché.

— Et j'en ai été très stupéfaite, car je n'aurais jamais imaginé cela. Sur le moment, il a répondu qu'il ne pensait pas faire d'autres films, mais je crois qu'il y a pensé depuis, que l'envie a commencé à lui revenir, et je pense aussi que l'accueil qu'il a reçu à la Cinémathèque l'a beaucoup stimulé.

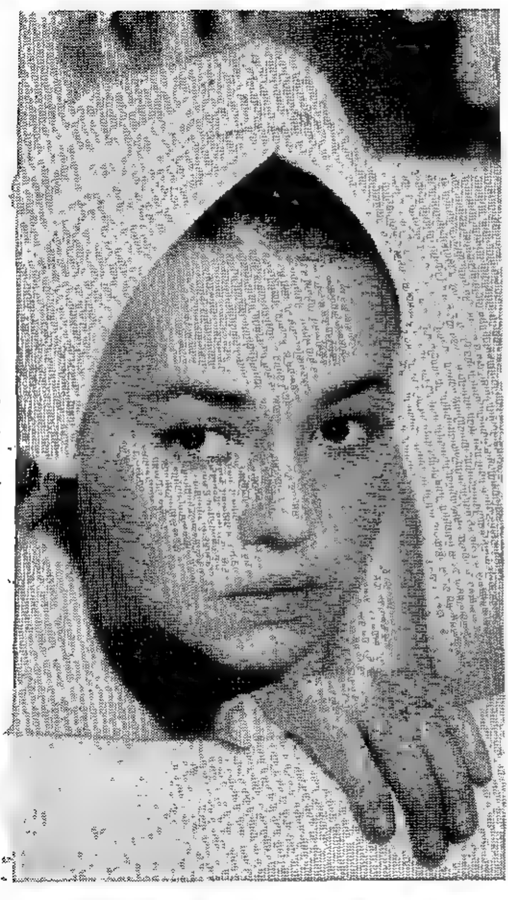
— C'est là justement que nous avons appris que quelqu'un (dont il taisait le nom) l'avait joint à Cannes en lui faisant une proposition qui le touchait beaucoup. C'est donc en partie grâce à vous qu'il a terminé son petit discours intitulé : « Pourquoi je ne ferai plus de

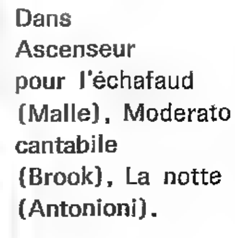




Avec Martin Ritt (Jovanka et les autres), avec Louis Malle (et Alain Cavalier : Ascenseur pour l'échafaud), avec Luis Bunuel (Le Journal d'une femme de chambre).


AVIS IMPORTANT





Dans *Ascenseur pour l'échafaud* (Malle), *Moderato cantabile* (Brook), *La notte* (Antonioni).



films » par : « J'en ferai peut-être un quand même. » Ce petit discours avait été précédé d'une petite histoire : celle de la fin de Cape et poignard, *qu'on lui a coupée.*
— C'est quand même terrible qu'un metteur en scène ne soit pas maître de ses films. J'en parlais souvent avec François Truffaut. Il est certain que les distributeurs, dans l'état actuel des choses, n'arrivent pas et n'arriveront jamais à aimer certains films, et s'il leur arrive de les distribuer, c'est presque à leur corps défendant, parce que certaines choses sont entrées dans les mœurs et qu'on ne peut plus les ignorer. Mais il n'y a plus cette espèce de frénésie qui existait il y a quelques années, à un moment où tout le monde pouvait se risquer à tout tourner. Maintenant, la méfiance est totale. C'est quand même affolant de penser qu'on ne peut pas faire en France, si l'on n'a pas de coproduction, un film dont le budget dépasse 200 millions. A moins, évidemment, qu'on ne fasse une combinaison Gabin-Fernandel.
— *Vous avez mentionné tout à l'heure, à propos d'un autre petit rôle, celui que vous a donné Orson Welles dans* Le Procès. *Il semble donc que vous attachiez peu d'importance à la longueur du rôle et, dans ce cas, c'est le bonhomme lui-même que vous jugiez important...*
— Oui, j'ai rencontré Orson Welles chez Louise de Vilmorin, il y a plusieurs années. Il m'a proposé ce rôle, et il ne me serait même pas venu à l'idée de refuser. Je vais d'ailleurs tourner de nouveau avec lui. Je vais aller à Madrid, où il réalise son *Falstaff* : j'y ferai une ribaude qui s'appelle « la gigoteuse », ou quelque chose comme ça. Enfin, cela me paraît normal d'accepter un petit rôle dans ces cas-là. De la même façon, j'ai accepté de jouer dans *Feu follet*, de Louis Malle, le rôle de la jeune femme. La longueur du rôle, en soi, n'a aucune importance.
— *Et comment se sont passées les choses — comment s'est passée la* rencontre — *avec Bunuel ?*
— Ça s'est passé d'une façon très différente. Car non seulement je ne m'y attendais pas du tout, mais je crois que Bunuel — qui ne doit pas aimer les vedettes — ne pensait pas à moi au départ. Ce sont les producteurs qui y ont pensé. Là-dessus, Bunuel a demandé à me rencontrer. C'était il y a deux ans, à Cannes. Moi, j'étais à Saint-Tropez, et on a déjeuné. L'idée de travailler avec moi lui a plu. Cela s'est fait. Et le tournage a été très heureux. J'ai beaucoup d'affection pour Bunuel.
— *Avez-vous vu le film ?*
— Je ne l'ai vu qu'une fois. En compagnie de Bunuel, d'ailleurs. Vous savez : qu'il s'agisse de mes films ou non, je vais assez peu au cinéma. Dernièrement, j'ai vu deux films d'Hitchcock. Et puis j'ai vu 8 1/2. Celui-là, je l'ai vu deux fois, ainsi que *Les Parapluies de Cherbourg*. J'aime bien Demy.
— *Et vous avez tourné avec lui. Que pensez-vous de* La Baie des Anges ?
— Demy a fait un travail de dialoguiste prodigieux. Ça a peut-être l'air idiot, ce que je dis là, mais c'était un dialogue presque inapprenable. Plus qu'un dialogue, c'était une façon de parler, comme nous en avons tous, dans notre style à nous, avec des formules qui reviennent, des ruptures, des arrêts, voire des bafouillages. Car nous avons chacun une longueur, un rythme propre de phrases. C'est comme une portée musicale. Et cela, c'était très flagrant chez lui, cette volonté de donner au personnage une certaine « portée ». Et puis, je crois qu'il m'a fait faire des choses que je n'avais jamais faites ailleurs. Cela prouve que rien de ce qu'on peut avoir n'est jamais perdu.
— *Vous êtes-vous rendu compte de cela sur le moment ou après ?*
— Après. Mais pendant le tournage, j'avais vraiment le sentiment d'une démantibulation. Il y a une impression que les hommes ne peuvent pas connaître, une impression physique : c'est, avant l'accouchement, une sorte d'écartèlement spontané et ralenti du corps. Lorsque certains metteurs en scène vous dirigent, on a parfois, au figuré, la même impression.

Une vie à part

— *Comment ressentez-vous la direction ou la domination du metteur en scène ? Et, puisque vous venez de parler en tant que femme, dites-nous si, éventuellement, vous sentez une différence entre les réalisateurs suivant qu'ils considèrent en vous l'« acteur » ou l'« actrice ».*
— Je crois que tous les réalisateurs avec lesquels j'ai travaillé ces dernières années me dirigent davantage en tant que femme. Mais, de toute façon, il y a l'idée fixe, le but qu'ils veulent atteindre. Or, vous êtes comédienne, et à partir du moment où il est entendu que vous êtes comédienne, la question est réglée : il y a vraiment des lieux où le réalisateur veut vous faire aller, le procédé qu'ils emploient pour cela est différent avec chacun, mais il faut y aller.
Avec tous les grands metteurs en scène, au théâtre ou au cinéma, c'est un peu la même chose. La convention de l'acteur existe peu. Il y a surtout une sorte d'exaltation commune, un climat dans lequel ces metteurs en scène dirigent, qui est provoqué par eux, et qui peut même être obtenu par des procédés à rebours, comme c'est le cas pour Antonioni, qui ne se manifeste absolument pas auprès de ses acteurs. De plus, quand on fait un film, il est certain que la vie extérieure n'a plus aucune importance. Car, quelle que soit la durée du travail (le maximum en France est de huit heures), celui-ci est suffisamment absorbant, physiquement et nerveusement, pour vous imposer une vie

parfaitement réglée. En fin de journée, ce qui compte, ce sont les retrouvailles du lendemain. Donc, on rentre pour faire uniquement les choses les plus terre-à-terre : se laver, manger, dormir... et la vie recommence quand on arrive sur le plateau.
C'est vraiment une vie à part. Et cette vie, on continue de la ressentir même après le tournage, car on ne se dépayse pas du jour au lendemain. Et j'imagine mal que, pendant le tournage, on puisse faire d'autres choses en plus. Pour moi, je ne vois pas un acteur sortant, voyant des gens, faisant... Enfin, ça dépend peut-être des tempéraments.
— Sentez-vous des différences entre les tempéraments des réalisateurs, disons : entre ceux qui sont plutôt intellectuels et plutôt intuitifs ?
— Oui, peut-être... en effet, oui. Par exemple : certains réalisateurs ne s'attachent qu'à l'extérieur, et ils donnent des indications même en cours de tournage (ce qui rend fous certains comédiens !) du genre : *lève les yeux ! baisse la tête ! tourne les épaules ! avance-toi !... Enfin,* je trouve que c'est très bien aussi, mais d'autres ne le font pas. Il est de toute façon impossible de demander à une personne sensible de se mouvoir sans que, pour le faire, elle y trouve une motivation, même inconsciente. Je veux dire qu'il y a un mécanisme qui se déclenche et, à moins d'être un veau, il n'y a pas de raisons pour tourner la tête ou baisser les yeux, juste parce que c'est comme ça ! Certains réalisateurs s'attachent au geste, d'autres à la profération, d'autres... Welles, lui, c'est tout à fait différent. C'est plutôt un homme qui se fait ouragan et qui entraîne les gens. Je n'ai tourné que trois jours avec lui. Je ne sais donc pas si l'état dans lequel il était est constant, mais on le sentait heureux d'être là, débordant d'activité, on assistait à un gigantesque monologue dans lequel il jouait tous les personnages... Cela aussi, c'est une façon de préparer les gens.
*Mais, dans tous les cas, il y a des tas d'autres éléments qui vous galva*nisent, et qui font partie du climat, et au moment du tournage, on sent subitement que le climat va prendre, va rendre son maximum. Silence !... Moteur !... Il se passe quelque chose à ce moment-là, et il est certain que le partenaire, dès lors, c'est le réalisateur.
Et la machinerie elle-même vous entraîne. Les travellings, par exemple ! Il y a des travellings qui sont exaltants. C'est vrai : si on se trouve avec un bon machino qui fait bien son travelling, ça monte... Hein ? Enfin, ça se sent : il y a des gens, des choses avec lesquels on est en accord.

Immédiatement et sans mensonge

Il y a une chose qui m'a toujours choquée : c'est d'entendre des acteurs dire du mal du cinéma. Car tous ces accidents qui jalonnent la route d'un acteur sur un plateau, je trouve que ce sont des obstacles qui vous imposent une certaine rigueur, qui vous incitent à sortir de vous-même. Au théâtre, il est certain que ces obstacles n'existent pas. Il n'y a que le metteur en scène qui puisse vous les imprimer, pendant les *répétitions. Mais si c'est un metteur en scène d'une grande* force, les obstacles qu'il a placés subsistent toujours, même lorsqu'il n'est plus là et qu'on se trouve seul, face au public.
Au cinéma, en plus des contraintes de la machinerie, il y a aussi un autre obstacle : c'est le morcellement des scènes, lors du tournage, qui vous oblige à recréer le personnage, immédiatement et sans mensonge. Je crois qu'au cinéma, il est assez difficile de truquer, alors qu'au théâtre, c'est plus facile : la continuité permet de faire passer bien des faiblesses.
— Lorsque vous êtes passée au cinéma, avez-vous eu l'impression de bénéficier de l'acquis du théâtre ?
— Absolument pas. J'ai même l'impression que, si je revenais au théâtre (je n'en ai pas fait depuis cinq ans), ce serait le contraire qui serait vrai. En même temps, je serais sûrement très différente de ce que je suis sur un plateau. Je veux dire : du point de vue de l'intérieur, car, pour ce qui est de l'extérieur, il y a de toute façon des impératifs absolus à respecter, comme cette continuité dont nous parlions tout à l'heure. Sans doute y aurait-il aussi une certaine forme théâtrale du jeu qui interviendrait spontanément. Mais pour moi, il n'y a pas de *différence profonde, fondamentale, entre ces deux formes d'inter*prétation.
Bien sûr, la grande différence, c'est la caméra... Mais moi, je ne me suis jamais beaucoup préoccupée de la caméra, de savoir où elle était... D'ailleurs, au début, quand je n'étais pas encore habituée au cinéma, on me faisait des farces : on me disait par exemple que j'étais dans le champ, et qu'il fallait que je fasse ça et ça... et moi, j'y serais bien restée toute la journée à faire ça et ça sans savoir que je n'étais pas dans le champ !...
— Avez-vous l'impression qu'un acteur peut infléchir un film, lui imposer une certaine direction ?
— Cela peut peut-être arriver, mais assez rarement, je crois, de propos délibéré. Cela peut résulter plutôt d'un certain concours de circonstances. Mais les acteurs qui essaient d'infléchir un film, de s'imposer d'une certaine façon, je ne crois pas qu'ils puissent y réussir. Cela ne peut que dénaturer le film ; or, un vrai réalisateur, finalement, est toujours conscient, même s'il lui arrive, en cours de route, de perdre de vue l'objectif.

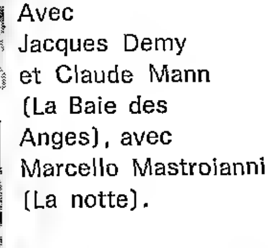

En attendant Jules et Jim.













Avec Jacques Demy et Claude Mann (La Baie des Anges), avec Marcello Mastroianni (La notte).

C'est à travers le montage que le réalisateur pourra reprendre ses distances vis-à-vis de ce genre de choses, et retrouver le vrai but du film. Car un film, c'est compliqué et, entre l'écriture et le tournage, il y a le problème des rapports humains sur le plateau, dont nous parlions tout à l'heure, qui influent sur l'évolution du film. Mais au montage, le réalisateur, qui n'a plus en face de lui des êtres de chair et d'os, peut se reprendre. Je ne m'y connais pas tellement, mais enfin je crois qu'au montage, on peut reprendre beaucoup de choses.
— Inversement, y a-t-il des réalisateurs qui laissent un acteur influer sur un film?
- Oui, et cela peut arriver surtout dans le cas de ces femmes qu'on peut appeler muses... mais, personnellement, je n'ai pas été témoin de ce genre de choses.
En tout cas, ce qui m'a toujours irritée, c'est d'entendre ces gens qui vous disent : « Ah ! votre film... J'ai pas aimé du tout, mais alors là, vous, vous êtes merveilleuse !... » Ça me met dans une rage !... Car un personnage est tellement lié à un film qu'il me semble impossible d'aimer le personnage sans aimer le film ! C'est là un séparatisme qui me paraît absurde. Pourtant, dans le cas de certains films (des films d'acteurs, faits de façon conventionnelle et brillante), il peut très bien m'arriver de dire que je n'aime pas du tout ce genre de film, et d'ajouter : « Mais vous, par contre, vous êtes épatant ! » ... Ce qui, à ce moment-là, n'est pas un compliment !
D'ailleurs, je trouve que certains critiques ont tort de parler des acteurs comme ils le font. Si un film est beau, si le personnage est merveilleux, alors on ne devrait plus avoir besoin de parler de celui-ci comme d'un acteur. Pour *Jules et Jim*, par exemple, on a parlé d'un certain « tour de force » d'actrice, et autres choses de ce genre. C'est vraiment là une idée de critique ! C'est drôle, cette espèce de plaisir qu'ils ont à disloquer les acteurs. Dans *Jules et Jim*, j'avais plutôt l'impression d'avoir affaire à des personnes réelles qu'à des jeux d'acteurs.
Mais les vrais tours de force d'acteur, on ne les aime pas non plus. Une actrice française qui ferait un film comme celui que vient de faire Shirley MacLaine, je suis sûre que, même si elle était superbe, elle se ferait éreinter.
Pourtant, quelque chose a changé : on ne considère plus les actrices de la même façon. Je parlais tout à l'heure des héroïnes d'autrefois. J'ai l'impression qu'elles étaient plutôt créées par des misogynes. Aujourd'hui, je crois que les réalisateurs aiment davantage la femme.
Ah ! *La Femme mariée :* voilà un film que je voudrais voir. J'admire beaucoup Godard.

Le plan de la revendication féminine

— Il existe encore très peu de réalisatrices, mais vous êtes-vous imaginée quelquefois dans le cas d'être dirigée par une femme ? Y aurait-il une grande différence ?
— Oh ! oui. Il y aurait certainement une différence très grande. Absolue. Et une femme pourrait certainement apporter quelque chose de très particulier au cinéma. Mais voudrait-elle le faire ? Une œuvre de femme, un film de femme, c'est toujours quelque chose de très profondément autobiographique. Les femmes savent difficilement se projeter et s'oublier. Ce n'est pas comme les hommes. Il y a donc des films qu'elles pourraient faire et que les hommes ne peuvent pas faire. Les rapports entre femmes, par exemple : voilà une chose qui est en général un mystère pour les hommes, et il est normal qu'ils ne soupçonnent pas ce que c'est. Car il y a vraiment un racisme de base : les hommes d'un côté, les femmes de l'autre. Pourtant — est-ce dû à une plus grande ingénuité de la part des hommes ? — les femmes ont davantage l'impression de connaître ce qui se passe quand ils sont entre eux. Et il se passe moins de choses qu'on ne pourrait imaginer, dans leurs relations, dans leurs propos. Enfin je veux dire : il n'y a pas que la gaudriole. Il arrive que leurs propos soient empreints d'un plus grand ascétisme que ce que les femmes pourraient imaginer au départ.
De plus, il est très fréquent que les femmes soient jalouses des relations entre hommes : de la camaraderie, de l'amitié... Les hommes, eux, ont toujours, devant les relations entre femmes, une sorte d'indulgence, de curiosité amusée... Ils aimeraient bien savoir ce qui se passe entre elles. Et cela, ça pourrait être très intéressant à dire au cinéma, mais je crois qu'il serait très difficile, pour un homme, de rendre ces choses. Pour moi, il y a plusieurs années que j'ai envie de tourner un film avec Bardot, et j'aurais aimé parler, justement, de cela.
Fritz Lang, lui, cela l'intéresse beaucoup de savoir comment les femmes pensent, comment elles organisent leur petit univers...
Car les femmes, aujourd'hui, veulent facilement être conquérantes, mais elles organisent tout par petits plans de bataille, et tout se passe petit coup par petit coup... tout est morcelé. Oui, je crois qu'il n'y a qu'une femme qui pourrait rendre cela, mais pour qu'une femme en dirige une autre, il faudrait qu'elle la domine *totalement*. Un peu comme cela se passe, vous savez, dans les amitiés de collège : il y en a une qui est la plus forte et qui domine, qui entraîne son monde. Ou alors, sur un plan plus adulte, il faudrait une grande complicité. Et quand je parle d'une femme qui dirigerait un film, je pense, évidemment, à une femme totalement féminine.

— Jules et Jim *est un film qui semble avoir eu, pour les femmes, une importance particulière. Est-ce que cela vous a frappée?*
— Oui, beaucoup. Ça a beaucoup frappé les femmes. Et d'une façon encore plus grande en Angleterre. Fantastique, en Angleterre!...
Mais pour moi, tout s'est passé inconsciemment. Je n'avais pas du tout vu les choses comme ça en lisant le livre et en interprétant le film. L'existence des deux hommes avait pour moi une importance prépondérante, ainsi que cette façon de vouloir recréer les rapports amoureux, cette impossibilité d'accorder la vie et l'amour. Certaines femmes, il est vrai, ont pris Catherine pour un champion de leur cause, mais je n'aurais jamais imaginé qu'on pouvait placer cela sur le plan de la revendication féminine.
— Ce n'est peut-être pas exactement sur ce plan qu'elles le placent. Le film leur révèle plutôt une préoccupation qui était jusqu'alors latente chez elles. Une sorte d'expérience type qu'elles rêvaient, sans le savoir, de réaliser.
— Mais une expérience où la femme avait une certaine autonomie et décidait de son destin.
Ce qui ne plaisait pas du tout à Fritz Lang, c'était qu'elle se tue, à la fin. Il était furieux. C'est curieux, n'est-ce pas?... Il m'a parlé aussi de mes autres films. Il m'a fait une imitation de *La notte* très réussie: les promenades, les errances: tout y était. Incroyable!
... On se demande ce qu'aurait été un film comme *Jules et Jim* fait par une femme. Mais ça dépend des femmes... Je veux dire que: c'est vrai qu'il y a un problème de la femme, mais le type suffragette, féministe à tout crin, cultivant l'antagonisme entre homme et femme, moi, je trouve ça plutôt embêtant.
— Encore que ce côté suffragette soit en voie de disparition. Le problème est peut-être que, au moment où personne ne leur conteste plus aucun droit, elles pensent d'abord à s'octroyer ceux de l'homme et en oublient de défendre ceux de la femme.
— Oui, et quand elles veulent s'exprimer — ce qu'on ne leur conteste pas, comme vous dites — certaines veulent s'exprimer comme des hommes, et c'est là l'erreur... Mais ne croyez-vous pas que, pour devenir réalisateur, une femme ait besoin de qualités masculines?
— Je ne crois pas.
— En fait, un film d'homme sur la femme, c'est toujours un peu un film d'entomologiste. Le metteur en scène masculin est fasciné par le personnage féminin comme l'entomologiste est fasciné par l'insecte. Car même l'observation la plus attendrie et la plus émue risque toujours de n'être qu'une observation. Dans le cas d'un metteur en scène féminin, l'intuition pourrait avoir une plus grande part dans la pénétration du personnage. Car il y a un moment où tout doit arriver à se confondre.
C'est aussi cela qui se passait, dans le cas des héroïnes de l'ancien cinéma: on les voyait de l'extérieur.
— Il y avait parmi elles Joan Crawford, que vous avez mentionnée tout à l'heure. Ne pensez-vous pas qu'il y a une certaine parenté entre elle et vous? Mais on vous l'a peut-être déjà dit...
— Non, jamais. On m'a plutôt dit, au début, que j'avais le genre Bette Davis. Et comme je n'aimais pas Bette Davis... Je l'avais vue au cinéma, quand j'étais petite. Elle jouait toujours des rôles de femme agressive et méchante... Alors, qu'on me dise cela, c'est une chose qui ne me faisait pas plaisir du tout!...
Et puis, j'ai l'impression que les femmes de cette époque avaient en quelque sorte un masque dessiné sur le visage. Des traits mobiles, mais qu'on aurait limités. Quand je vois le visage de Crawford, par exemple, j'ai l'impression d'y voir s'inscrire la sûreté, la précision, la fatalité d'un destin... Ce n'est plus le cas des héroïnes d'aujourd'hui. Mais *Johnny Guitar*, quel admirable film!

Un film sans danger

— Lorsque vous avez parlé, tout à l'heure, des rapports entre femmes, j'ai pensé à Antonioni qui a tourné, justement, Femmes entre elles. *Que pensez-vous des rapports d'Antonioni avec ses personnages féminins?*
— Ça... on sent quelque chose. Mais les rapports entre femmes, dans *Femmes entre elles*, n'étaient pas dénués d'équivoque. Je veux dire que le désarroi, le déséquilibre, le malheur, y avaient toujours une grande part. On sent aussi cela dans la scène entre Lydia et le personnage de Vitti, dans *La notte*. Et cette scène qui, par moments, peut sembler surprenante de vérité pour une femme, me semble quand même faite d'un point de vue masculin. C'est-à-dire que ces deux femmes, attirées par le même homme, ont à ce moment, à cause de la nuit, de la boisson, de la fatigue, des rapports sans doute curieux, intéressants, mais qui sont davantage des rapports d'homme à homme que de femme à femme.
— Parmi les gens avec qui vous avez déjà travaillé, avec qui aimeriez-vous recommencer? Par ailleurs, aimeriez-vous tourner avec des gens comme Resnais? Franju?
— J'aimerais bien tourner de nouveau avec François Truffaut. J'ai une totale confiance en lui. Avec Bunuel, aussi. J'irais n'importe où pour ça, au Mexique, s'il le fallait... Mais avec Antonioni, non. Je ne tournerai sûrement plus jamais avec lui. Pourquoi? Parce que... Parce que je crois que le film a épuisé nos relations. Ça arrive, vous savez. On ne fait pas un film sans danger. C'est dangereux, un film. On court des risques. On ne sort jamais d'un film comme on y est entré.
Travailler avec Franju? J'aimerais bien. Déjà, au moment du *Dialogue des Carmélites*, il y avait eu un projet d'échafaudé, car le producteur avait un contrat avec Franju, mais ça n'a pas pu se faire. Il y a aussi Jean-Luc Godard, mais je ne sais pas si j'aimerais travailler avec lui. C'est peut-être que je sens, inconsciemment, qu'il n'a pas envie de travailler avec moi. J'ai une grande admiration pour lui, mais j'ai l'impression que le genre de femme que j'incarne, il aurait plutôt envie de le maltraiter.. Quoique après tout... je ne sais pas. Peut-être que non.
Quant aux autres... Je ne peux pas dire. Nous sommes trop près. Nous sommes dans la même ville, le même milieu, nous nous côtoyons trop... Pour Fritz Lang, c'est différent. Si j'ai pensé à lui, si je lui ai envoyé ce message, c'est que je le sentais loin, étranger... Au fond, je n'ai pas d'idées tellement précises là-dessus. Simplement, je crois beaucoup aux imprévus. On peut se côtoyer, comme ça, pendant des années, sans se reconnaître, et puis, tout d'un coup, il se passe quelque chose, on ne sait trop comment. Tandis que les gens qui sont loin, on a l'impression que, si on ne fait pas le premier pas, il n'y a aucune raison pour que les routes se croisent.
En somme: je sais très bien ce que je ne veux pas faire, mais je ne sais pas tellement ce que j'ai envie de faire. Et puis, j'aime autant que cela ne soit pas formulé. C'est beaucoup plus exaltant de penser que chaque journée qui passe peut vous apporter une surprise.
Pourtant, si j'y réfléchissais... Il y en a sûrement avec qui j'aimerais travailler. Je ne saurais pas dire les noms, mais...
Dans le fond, c'est bien que je ne voie pas les films!
Et c'est tellement difficile de se décider à faire un film! C'est angoissant, vraiment. Sauf quand le rendez-vous a été pris à distance. Par exemple, pour *Jules et Jim*, *La notte*, c'était formidable: le rendez-vous avait été pris pour on ne savait quand: dans deux ans, dans trois ans... C'est très bien, ça, car on se sent comme un objet, on se sent libre, disponible... et de temps en temps, on *en* parle.

De la disponibilité

— Décidément, qu'il s'agisse des gens ou des films, vous en revenez toujours à l'idée de distance...
— Oui, c'est vrai. Et ce qu'il y a de bien aussi, quand un projet est très éloigné, que le réalisateur vous en parle très peu, c'est qu'on ne se sent pas envahi. Lorsque j'ai été trop mêlée à un film, j'ai l'impression, au moment de le tourner, que je l'ai déjà fait. Alors je trouve presque scandaleux qu'on me demande de le faire!
Il y a des acteurs qui signent des tas de contrats pour des projets où tout est prévu, et qui s'accumulent... Je trouve que ça doit être une échéance terrifiante!
Et, là encore, il faut laisser la place à l'imprévu. Quelquefois, justement, on s'en plaint. On se plaint des perpétuelles incertitudes du cinéma. Un film doit se tourner à telle date, tel autre à telle autre date, et puis soudain, on ne sait pas pourquoi (bien qu'il y ait, en fait, des raisons très précises à cela), tout ça est avancé, ou reculé... ça ballotte. Mais je trouve ça très bien, moi, car cela crée des marges à l'intérieur desquelles l'étonnement, l'inattendu peuvent intervenir.
— C'est peut-être justement cette disponibilité à ce qui arrive, qui fait que votre personnage reçoit bien, reflète bien certaines choses de notre époque.
— Oui, sans doute. Et c'est pour cela aussi qu'il y a des films qu'on fait à une certaine période et qu'on ne pourrait refaire à une autre. Ainsi, je ne crois pas que je pourrais refaire *Moderato cantabile*. Je pense également que le choix d'un réalisateur, parfois, le fait, donc, que je l'accepte, que j'accepte le film qu'il a choisi, coïncide certainement avec un certain état du présent. Et comme notre personnalité se modifie perpétuellement, et aussi les circonstances, les choix se modifient, et ce qu'ils représentent.
Mais pour moi, je prends plutôt cette sorte de disponibilité pour une faiblesse. Simplement, je suis terrorisée par la préméditation, cela me donne une impression de claustration, je me sens ligotée, paralysée... je ressens cela comme une sorte d'attentat: il me semble qu'on me veut du mal.
— Une chose est révélatrice: votre projet avec Bardot. Car, elle aussi, incarne, à sa façon, l'esprit du temps. Et vous, plus elle...
— J'ai tout de suite pensé à elle, et je n'aurais jamais pensé à une autre femme. Elle me plaît pour des raisons difficiles à analyser. Disons que ce qui lui arrive m'intéresse. Et j'avais l'impression — peut-être fausse — qu'avec elle, j'aurais (vous voyez que c'est d'un égoïsme total), j'aurais découvert une complicité qui n'aurait pas été possible avec une autre femme. Cela peut sembler absurde, car en fait, je la connais peu, mais c'est comme cela que je le sens.
Il est certain qu'un homme sentirait différemment...
Et ce qui me passionne aussi, dans Fritz Lang, c'est qu'il y a chez lui cette distance, vis-à-vis des femmes, qu'on ne sent pas chez les hommes de 35 ans, qui sont encore très possessifs. Il comprend les femmes, les aime, mais ses relations avec elles se situent sur un autre plan. Ce sont celles des gens qui sont parvenus au calme, à l'apaisement. (*Propos recueillis au magnétophone.*)



Avec Jean-Louis Trintignant. Mata-Hari (Jean-Louis Richard).

De l'originalité du droi

par George

Le comité de rédaction des « Cahiers » m'avait donné l'ordre courtois, mais ferme, de lui préparer une étude de droit comparé, interne et international, permettant d'opposer de première part et en France la réglementation du cinéma à celle des autres arts et industries, de seconde part et dans le monde la réglementation du cinéma français à celles des différentes réglementations des cinémas étrangers. Tout cela en trois feuillets, bien entendu. L'idée est plaisante et bien flatteuse pour un homme, fût-il paresseux. La tentation m'a saisi d'y consacrer ma vie. La parution imminente de ce numéro m'a délivré de cette tentation.

Voici donc, plus simplement exposé, quelques-unes des règles du droit cinématographique français, règles dont aucune n'est commune aux lois applicables à d'autres arts en France, et dont bien peu sont imitées en d'autres pays.

Si rapide que soit ce survol, il permettra d'affirmer : « Le droit cinématographique français est profondément original : la preuve, c'est qu'il existe. »

Cette existence me paraît caractérisée par :

— l'abondance des sources de droit spécifiquement consacrées au cinéma français ;

— l'importance de l'intervention des pouvoirs publics dans la vie cinématographique ;

— la recherche d'un équilibre entre les nécessités de l'art et celles de l'industrie.

I. — *Les sources du droit cinématographique français.*

La France est, à ma connaissance, le seul pays où il existe un code législatif de l'industrie cinématographique (1), c'est-à-dire un document unique où sont rassemblés, fondus, unifiés, les textes législatifs consacrés à l'industrie cinématographique.

Les avantages d'un tel code sont évidents. Il n'a pas seulement le mérite d'être pratique. Il n'est pas seulement le gage d'une cohérence que ne garantissait pas la superposition des textes promulgués avant lui de 1935 à 1956 (2). Il revêt une autorité particulière puisque les dispositions qu'il contient émanent du Parlement représentant la Nation, et non d'une simple autorité administrative, ou même de simples groupements professionnels (3).

Mais deux traits doivent être soulignés : son objet limité, la survivance de très nombreuses autres sources de droit.

Le titre du code lui-même est significatif. Il est limité à l'industrie cinématographique.

Il faut chercher, hors du code, les dispositions qui ne relèvent pas de l'industrie, et notamment celles réglant les problèmes de la création artistique proprement dite. Qui est l'auteur ou quels sont les auteurs d'un film ? Quand un film peut-il être considéré comme achevé ? Qui décide de cet achèvement en établissant la copie standard ? Comment se règlent les droits respectifs des « co » auteurs ? Quelle est l'étendue des droits cédés aux producteurs par les auteurs ?

Toutes ces questions trouvent leur solution dans les articles 14, 15, 16, 17, spécialement consacrés au cinéma, dans la loi du 11 mars 1957 dont l'objet concerne l'ensemble de la propriété littéraire et artistique (4).

Aux deux sources législatives fondamentales, il faut en ajouter encore bien d'autres :

— dispositions réglementaires (émanant du ministre des Affaires culturelles, du ministre de l'Information, du directeur du C.N.C.) (5) ;

— conventions collectives applicables pour la solution des litiges entre employeurs et employés (6) ;

— les traités internationaux (conventions de Berne, conventions de Genève) ;

— accords bilatéraux de coproduction (7).

Enfin, à toutes ces sources de droit, il faut bien sûr ajouter les contrats nés du libre échange des consentements. L'article 1134 du Code civil reste le fondement de notre droit : « Les conventions *légalement* formées tiennent lieu de loi à ceux qui les ont faites. » Mais devant l'abondance des règles impératives citées plus haut, on comprend déjà qu'en matière cinématographique est considérablement réduite la fameuse « autonomie de la volonté » chère au Droit libéral (8).

II. — *De l'intervention de la puissance publique dans le domaine cinématographique.*

La France est probablement le seul des pays non socialistes où la puissance publique intervient dans les relations cinématographiques de façon aussi constante et organisée.

Il est caractéristique que le titre premier du Code de l'Industrie cinématographique soit consacré au Centre National de la Cinématographie « Etablissement public doté de l'autonomie financière » (9). Cette autonomie financière implique bien entendu une certaine autonomie juridique malgré le rattachement à un ministère de tutelle (celui des Affaires culturelles) et l'obligation

---

(1) Cette codification a été opérée par le décret 56-158 du 27 janvier 1956.

(2) En Grande-Bretagne, le premier « Film Act » est de 1909, ce qui est assez étonnant dans un pays si peu soucieux de droit écrit, fût-ce en matière constitutionnelle. Depuis lors, les « Film Acts » se sont succédé, l'un des derniers en date, celui de 1960, imposant une définition du « film anglais » alors qu'il n'existe pas de définition légale du « film français ».

(3) Aux Etats-Unis, faute de règle législative fédérale spécifique, on se réfère à des usages qui ont été également codifiés. Mais il s'agit là d'une codification privée, émanant d'organismes professionnels, comme la fameuse « Motion Picture Association of America ».

(4) Texte des articles 14, 15, 16 et 17 en annexe, à la fin de ces notes.

(5) Rassemblés dans le recueil édité par le C.N.C., et constamment remis à jour, des « Textes réglementaires du cinéma français ».

(6) Par exemple : la Convention collective du travail passée entre la Chambre syndicale de production et l'Union des artistes ; celle des techniciens de la production cinématographique ; celle des cadres et agents de maîtrise de la distribution des films, etc.

C'est de telles conventions collectives, plutôt que de textes législatifs, que doivent être rapprochées à l'étranger certaines chartes professionnelles comme celles élaborées aux U.S.A. par la « Screen Actors Guild » ou la « Screen Writers Guild ».

(7) Ces accords déterminent dans quelles conditions les producteurs de deux pays peuvent assurer en commun la réalisation d'un film qui bénéficiera dans chacun des pays des avantages assurés aux films nationaux. De tels accords ont été conclus avec l'Allemagne, l'Argentine, l'Autriche, la Belgique, l'Espagne, l'Italie, le Mexique, la Yougoslavie. Il est fréquent que soient conclus des accords tripartites se référant à ceux des accords bilatéraux. Avec d'autres pays, la France est liée par les accords de commerce réglementant l'échange des films avec ces pays, sans que les productions de ceux-ci soient considérées comme « nationales » en France.

(8) Ceux qui ont l'habitude de lire des contrats cinématographiques auraient tort de se plaindre. Il suffit d'avoir vu les contrats américains (auprès desquels les nôtres sont de brefs synopsis) pour se rendre compte de l'immensité de la tâche du juriste américain, qui doit poser contractuellement toutes les règles qui s'imposent aux parties, et l'immensité de la tâche de ceux qui doivent prendre connaissance de tels contrats.

cinématographique français

Kiejman

de faire exécuter les décisions du ministre de l'Information, en matière de censure.

L'étendue de ces prérogatives de puissance publique (10) conduit le C.N.C. à intervenir à chaque stade de la préparation, puis de l'exploitation d'un film. Il ne s'agit pas pour lui d'un choix, il s'agit d'appliquer l'obligation qui lui en est faite par la loi.

Compte tenu de l'étude consacrée au C.N.C. par ailleurs, compte tenu de la compétence distincte de divers ministres, nous voudrions simplement souligner certaines des manifestations les plus éclatantes de la puissance publique au sens large :

1° Toute entreprise appartenant à l'une des branches de l'industrie cinématographique ne peut exercer son activité qu'après obtention d'une autorisation ; les principaux collaborateurs de ces entreprises, tous les collaborateurs de création d'un film (à l'exclusion des auteurs littéraires) doivent être titulaires d'une « carte d'identité professionnelle » délivrée par le C.N.C. (11).

2° Aucun film ne peut être « produit » sans l'agrément préalable du C.N.C. dont le contrôle devrait théoriquement se limiter aux conditions administratives et financières du projet qui lui est soumis.

3° Aucun film ne peut être représenté ou exporté sans un visa délivré par le ministre de l'Information, après consultation d'une Commission (dont on trouvera la composition actuelle page 65 dans l'étude précitée).

La nécessité du visa d'exploitation et d'exportation appellera simplement de notre part les observations suivantes :

a) Cette censure est d'autant plus redoutable que le ministre a relativement peu l'occasion de l'exercer, compte tenu de la véritable auto-censure que la nécessité même du visa d'exploitation impose au stade de la production (12).

Par ailleurs, au sein d'une Commission qui devrait protéger d'abord la liberté de penser, la conjonction des intérêts les plus différents peut provoquer les réflexes les plus réactionnaires.

C'est ainsi que la Commission a récemment donné au ministre de l'Information l'occasion d'être plus libéral qu'elle: *Le Silence* d'Ingmar Bergman et *La Femme mariée* de Jean-Luc Godard en sont de bons exemples.

Encore l'autorisation n'a-t-elle pas été donnée par le ministre sans concession préalable des auteurs.

b) L'octroi du visa national ne prive pas les maires, dans le cadre de leurs pouvoirs de police municipale, d'interdire certains films pouvant troubler l'ordre public sur le territoire de leurs communes. Certes, une telle interdiction doit être justifiée par l'existence de « circonstances locales ». Mais les juridictions administratives se sont toujours révélées particulièrement indulgentes dans la vérification de l'existence de telles circonstances.

c) L'existence d'un système légal de censure n'est jamais justifiée par l'application tolérante qui peut en être faite par tel ou tel gouvernement. Tout régime de dictature politique peut trouver dans l'héritage juridique du régime « libéral » qui l'a précédé des armes suffisantes contre la liberté de penser. Sa tâche en est ainsi facilitée.

d) Il est certain qu'un système de censure cinématographique, quel que soit son nom, existe à ce jour dans tous les pays. Aux Etats-Unis même, s'il n'existe pas de censure nationale, il existe une censure dans plusieurs Etats (Kansas, Maryland, New-York, Pennsylvanie, Virginie). En outre, le « Tariff Act » interdit l'introduction aux Etats-Unis de tout film qui préconise ou incite à la trahison ou l'insurrection envers les Etats-Unis. De même est interdite l'importation de tout objet obscène ou immoral. Il faut reconnaître que ce système de censure, parce que fragmentaire et limité, a permis la production de certains films qui, par leur manière d'aborder les problèmes posés par le fonctionnement des institutions publiques (l'armée comprise), auraient été tout simplement inconcevables en France.

4° La puissance publique, si contraignante par ailleurs, vient au secours de l'industrie cinématographique en facilitant son financement. Là encore, on se reportera à l'étude faite par ailleurs. On soulignera simplement ici que, selon les modalités retenues par le financement public de l'industrie cinématographique, on exerce telle ou telle influence sur l'art cinématographique. Lorsque, pour satisfaire aux prescriptions du Traité de Rome (organisant le Marché Commun), il a été substitué au système d'« aide » fondée essentiellement sur les recettes réalisées à l'étranger, un système d'aide fondée uniquement sur les recettes réalisées en France (14 % des « recettes salles »), on a favorisé la prolifération des « petits films bien de chez nous » dont on ne peut dire qu'ils aient vocation universelle.

Quoi qu'il en soit, l'intervention de l'Etat dans le financement de l'industrie

---

(9) Cette existence d'un organisme à compétence cinématographique spécialisée est probablement unique dans le monde non socialiste. (A Cuba, l'I.C.A.I.C. a une compétence encore plus étendue, puisque cet Institut se charge également de la production des films.) En Italie, la « Direction des Spectacles » n'a ni une compétence spécialisée et limitée au cinéma, ni l'autonomie du C.N.C. français. En Allemagne, le cinéma relève directement du ministère de l'Economie (Bundesamt Für Gewerbliche Wirtschaft). En Grande-Bretagne, le « Cinematograph Film Council » se borne à préconiser une politique cinématographique par l'intermédiaire du « Board of Trade ». Aux Etats-Unis, rien de comparable n'existe sur le plan public.

(10) Se reporter à la « Tentative d'analyse spectrale du C.N.C. » (page 62 de ce numéro), ainsi qu'au texte de l'article 2 du Code de l'Industrie cinématographique (Titre premier).

(11) Un tel contrôle restrictif de l'accès à la profession est moins exceptionnel qu'il n'y paraît dans d'autres pays, et l'on peut considérer comme préférable que ce contrôle soit confié à un organisme public beaucoup plus libéral que ne le seraient certains « lobbies syndicaux » de type américain. Dans d'autres domaines de l'Art, il faut rapprocher de ce contrôle l'ordonnance du 11 octobre 1945 sur les spectacles qui, en réglementant les conditions d'attribution de la licence de directeur d'entreprise de spectacles, semble avoir pour plus clair effet d'octroyer à certains directeurs de théâtre un privilège, un monopole, une sinécure que, le plus illégalement mais le plus tranquillement du monde, ils monnaient en « faisant garage », c'est-à-dire en louant purement et simplement leurs salles.

Par contre, l'ordonnance du 11 octobre 1945 n'impose à aucun « créateur » de spectacle autre que cinématographique une carte d'identité professionnelle.

(12) Il faut rapprocher cette « auto-censure » cinématographique de celle que fait peser sur les éditeurs littéraires l'existence de l'article 14 de la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse. Cet article 14, applicable, en fait, aux publications de toute nature, permet au ministre de l'Intérieur (en fait au directeur de la Sûreté nationale) d'interdire par simple arrêté l'affichage et la vente aux mineurs de 18 ans de l'une de ces publications, lorsqu'elles font une place trop importante aux crimes ou à l'érotisme. On est, en ce domaine, en face d'un véritable système de censure déguisée. Du moins, la censure cinématographique est-elle officielle.

cinématographique privée n'est pas le propre de la France qui aurait tort d'en avoir mauvaise conscience. L'Italie connaît, elle aussi, ses « primes », l'Allemagne connaît divers moyens de favoriser sélectivement la vente de ses films à l'étranger (sur les indications fournies par les consuls au ministre des Affaires étrangères), et la Grande-Bretagne elle-même possède son Agence du Fonds de Soutien du Film britannique (British Film Fund Agency) et son Institut de financement du film national (National Film Finance Corporation).

III. — *La recherche de l'équilibre entre les nécessités de l'art et celles de l'industrie.*

Il est peu de droits nationaux où la dualité industrielle et artistique du cinéma soit plus visible que dans le droit français. Les droits anglo-saxons ne connaissent pas la toute puissance du « droit moral, inaliénable et imprescriptible » dont disposent les auteurs français ou les auteurs étrangers dont l'œuvre est exploitée en France. Si les nécessités du financement peuvent conduire un réalisateur français à renoncer dans son œuvre à certaines de ses ambitions, du moins peut-il être assuré que l'intégrité de son œuvre achevée sera respectée. Le montage du film se fera avec son concours, et le plus souvent sous sa seule direction (articles 15 et 16 de la loi du 11 mars 1957). Si des conflits ont pu opposer, en ce domaine capital du « montage », producteurs et auteurs, c'est que la loi, avant même leurs contrats, donnait à ces auteurs des moyens de combattre. La France reste, en ce domaine, traditionnellement à l'avant-garde. Dans les pays anglo-saxons et dans la plupart des autres pays européens, les auteurs « vendent » leur œuvre à un producteur qui la modifie et l'exploite à son gré. Bien souvent ces auteurs eux-mêmes n'en sont pas choqués (on se reportera aux déclarations faites il y a quelque temps, par John Huston, à un rédacteur des « Cahiers »). Une protection trop grande, qui enlèverait à un certain nombre de producteurs étrangers l'envie de produire en France, constitue un danger que les auteurs français auraient tort de sous-estimer.

Afin que les divers intéressés à la réalisation artistique et industrielle d'un film soient du moins informés de l'étendue de leurs droits respectifs, et pour que les droits concédés à l'un ne puissent plus l'être à un autre, la France dispose d'une institution absolument originale : le Registre public de la Cinématographie. A ce Registre, tenu par un conservateur attaché au C.N.C., doivent être inscrites obligatoirement presque toutes les conventions afférentes à un film déterminé.

Certes, cette mesure de publicité n'est pas créatrice de droit (comme le Copyright aux Etats-Unis, par exemple), mais, très souvent, elle dépasse cependant le cadre de la simple information. Tout d'abord, lorsqu'un droit sur un film a été cédé concurremment à deux personnes, celle qui fait inscrire son droit la première se voit préférer à l'autre. Ensuite, faute d'être inscrite dans un délai de quinze jours suivant le dépôt du titre du film et son immatriculation, les clauses résolutoires des conventions intervenues entre auteur et producteur sont non seulement inopposables aux tiers, mais nulles.

Tout financier consultant le Registre public saura très exactement quel risque de résolution des contrats d'auteur il court. (Et, dans ce cas, il veillera à ce que ces auteurs soient payés.) Il saura également que, quinze jours après le dépôt du titre du film, les surprises ne seront plus possibles.

Un autre exemple du souci de protéger les indispensables financiers, sans léser les auteurs, peut être trouvé dans l'article 15 de la loi du 11 mars 1957. Si l'un des co-auteurs d'un film refuse d'achever la contribution à l'œuvre commune, il ne pourra s'opposer à l'utilisation de la partie de sa contribution déjà réalisée. Quels que soient les recours qu'exercera par la suite cet auteur défaillant ou protestataire, du moins ces recours s'exerceront-ils alors que l'œuvre est achevée.

On pourrait multiplier de tels exemples. Il a paru intéressant de les souligner pour montrer que, dans le domaine cinématographique en particulier, la tradition juridique française a conduit à des compromis par lesquels on s'efforce de préserver la sécurité des financiers sans sacrifier les exigences légitimes des auteurs.

Les conclusions de cette étude extrêmement sommaire seront simples :

1° Il n'existe nulle part dans le monde un système juridique aussi complet, d'origine essentiellement législative et spécialement consacré au cinéma, comme l'est le système français ;

2° Compte tenu du régime économique dans lequel nous vivons, les règles de droit précises et complètes qui s'appliquent au cinéma français ont, dans leur ensemble, été salutaires ;

3° Il est cependant à redouter qu'un excès de juridisme privé ou public ne favorise la tendance du cinéma français à vivre en « univers clos ». Il faut être reconnaissant aux dirigeants du C.N.C. d'avoir toujours appliqué avec beaucoup de souplesse les règles dont ils sont les gardiens. Il serait préférable que ces règles elles-mêmes s'assouplissent ;

4° Il est probable que cette simplification juridique et administrative ne sera pas réalisée demain. Les juristes spécialisés dans l'étude du droit cinématographique auraient tort de s'inquiéter. Ils auront encore des jours heureux. G. K.

P.S. — Tout ce qui ne se trouve pas dans cette étude pourra (vraisemblablement) se trouver ailleurs et notamment dans les excellents traités de droit cinématographique de :

— Lyon-Caen et Lavigne (Librairie générale de droit et de jurisprudence) ;

— Sarraute et Gorline (Enseignement et Perfectionnement technique) ;

— Plaisant (Fascicule 17 et Jurisclasseur de la propriété littéraire).

Annexe. — Extrait de la loi n° 57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique.

Art. 14. — Ont la qualité d'auteurs d'une œuvre *cinématographique la ou les personnes* physiques qui réalisent la création intellectuelle de cette œuvre.

Sont présumés, sauf preuve contraire, co-auteurs d'une œuvre cinématographique réalisée *en collaboration :*

1° L'auteur du scénario ; 2° L'auteur de l'adaptation ; 3° L'auteur du texte parlé ; 4° L'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'œuvre ; 5° Le réalisateur.

Lorsque l'œuvre cinématographique est tirée d'une œuvre ou d'un scénario préexistants encore protégés, les auteurs de l'œuvre originaire sont assimilés aux auteurs de l'œuvre nouvelle.

Art. 15. — Si l'un des auteurs refuse d'achever sa contribution à l'œuvre cinématographique ou se trouve dans l'impossibilité d'achever cette contribution par suite de force majeure, il ne pourra s'opposer à l'utilisation, en vue de l'achèvement de l'œuvre, de la partie de cette contribution déjà réalisée. Il aura, pour cette contribution, la qualité d'auteur et jouira des droits qui en découlent.

Sauf convention contraire, chacun des auteurs de l'œuvre cinématographique peut disposer librement de la partie de l'œuvre qui constitue sa contribution personnelle en vue de *son exploitation dans un genre différent* et dans les limites fixées par l'article 10.

Art. 16. — L'œuvre cinématographique est réputée achevée lorsque la première « copie standard » a été établie d'un commun accord entre le réalisateur ou éventuellement les co-auteurs et le producteur.

Les droits propres des auteurs tels qu'ils sont définis à l'article 6 ne peuvent être exercés par eux que sur l'œuvre cinématographique achevée, sauf éventuellement application de l'article 1382 du Code civil à l'encontre de celui dont la faute aurait empêché l'achèvement du film.

Art. 17. — Le producteur d'une œuvre cinématographique est la personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre.

Le producteur peut être l'auteur ou l'un des co-auteurs de l'œuvre s'il répond à la *définition de l'article 14.*

Les auteurs de l'œuvre cinématographique autres que l'auteur de compositions musicales, avec ou sans paroles, sont liés au producteur par un contrat qui, sauf clause *contraire, emporte cession à son profit du droit* exclusif d'exploitation cinématographique, sans préjudice des droits reconnus à l'auteur par les dispositions du titre II, et notamment des articles 26 et 35.

Amères victoires

Les causes de l'insuccès commercial d'un film sont multiples, les explications qu'on en peut procurer très différentes et, de film en film, souvent contradictoires. Voilà pourquoi, sans doute, l'échec (le bide) relève rituellement, pour critiques, cinéastes, producteurs, distributeurs, exploitants ou cinéphiles, du mystère. Mystère d'autant plus noir que statistiques, exemples, précédents n'y peuvent rien. Aussi prête-t-il à toutes les hypothèses : les uns arguent des conditions matérielles de l'exploitation; les autres accusent la nature ou l'esprit des films; d'autres renvoient aux causes générales : TV, démographie, etc. Pourtant, ce mystère est central : comment ne pas voir qu'il est, très directement, le rapport du public au film, c'est-à-dire que les données de l'œuvre y jouent un rôle égal aux données du public? C'est le point d'où nous sommes partis : chercher ce lien entre accueil et portée, comprendre l'échec pour comprendre le film, établir l'interaction de l'audience et du propos. C'est une démarche inhabituelle à la critique (à qui l'on a pu reprocher de négliger le facteur public dans ses systèmes) que cette association de la statistique à l'esthétique, du contingent à l'absolu. On pourra donc s'étonner de notre choix : pourquoi ces dix films? D'abord, ce sont tous des tapes exemplaires (plus que « Lola », par exemple), ensuite, ce n'étaient pas a priori des œuvres confidentielles ou étiquetées expérimentales (comme est « Chronique d'un été »), puis, il fallait montrer, avec Renoir, Gance et Leenhardt, que l'échec n'est pas le privilège de la Nouvelle Vague (le cas Bresson a été déjà traité par Rivette : n° 143). Enfin, des films tels que « Tirez sur le pianiste », ou « La Morte Saison des amours », ou « La Proie pour l'ombre », doivent chacun leur échec à un réseau de facteurs mieux repérés : mélange des genres, des morales, des partis pris. Nous nous en sommes tenus aux films qui, par leur nature particulière (et, a priori, non généralisable), déterminaient de façon neuve leur insuccès. Faut-il ajouter que ces films sont, à nos yeux, parmi les plus importants de ces dernières années?

Ces textes ont été rédigés par Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Jean-André Fieschi, André-S Labarthe, Luc Moullet et Jean Narboni.

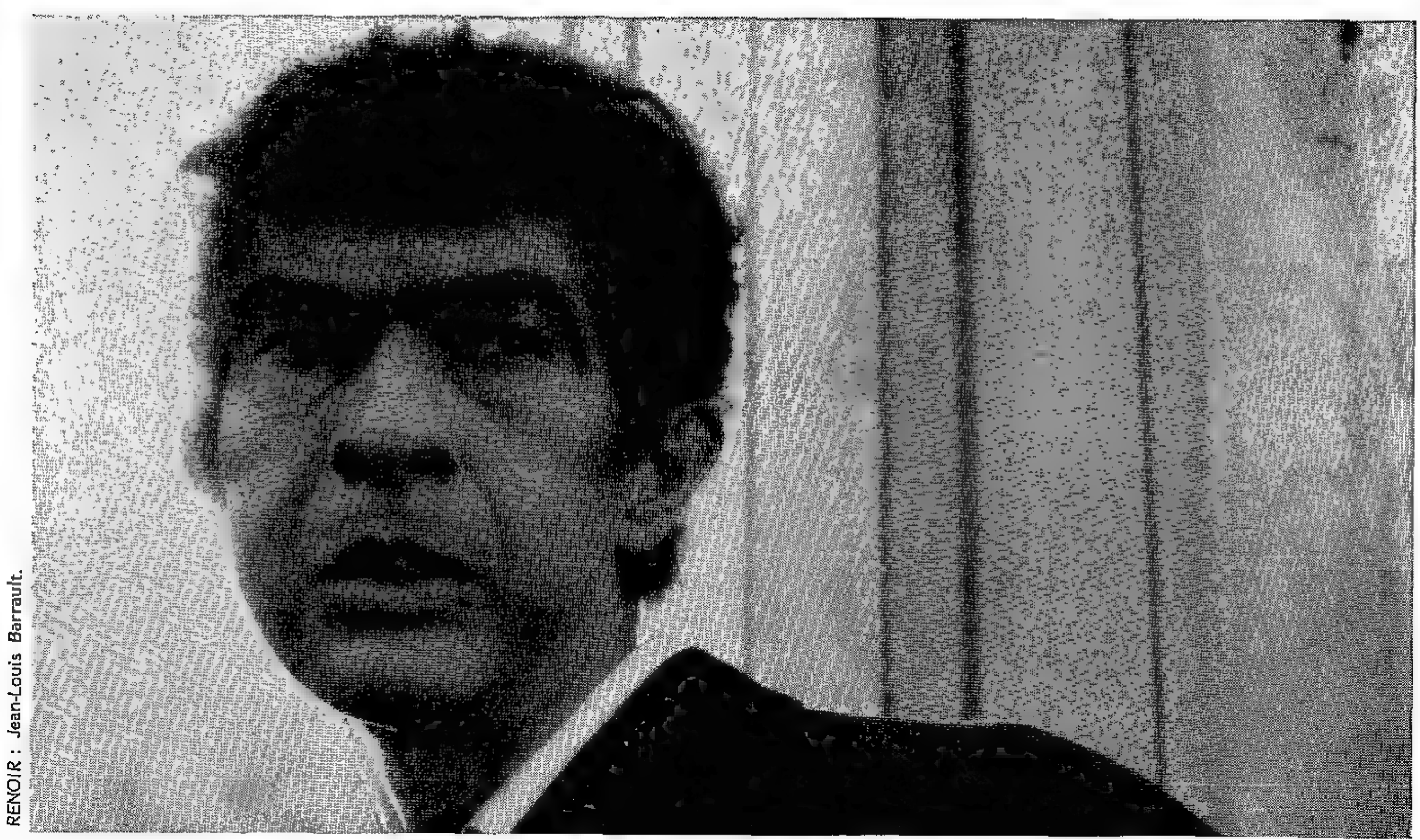
Le Testament du Docteur Cordelier

Film pour happy few, et pour grand public, livré au seul public intermédiaire des Champs-Elysées (5.373 *entrées*). *Victime du principe de production ciné-TV, aurait marché s'il était passé inaperçu : ce fut le cas en province* (43.239, *villes-clefs*).

Quelques mots suffisent à rappeler l'opinion quasi générale sur *Cordelier* : « Beau sujet gâché, dialogues et mise en scène plats, cabotinage d'acteurs. » Du côté de la critique officielle, déception devant les piètres résultats d'un mode de tournage dont elle affirmait avoir attendu beaucoup : quelque chose comme la prise de possession absolue d'une réalité qui, cernée de toutes parts et mitraillée sous tous les angles, vue en coupe en même temps que saisie dans sa globalité, devait bien finir par livrer les points reculés et les zones d'ombre qu'elle avait tant bien que mal dérobés jusqu'ici au plan-séquence et au montage, à la profondeur de champ comme au Cinémascope. On avait oublié seulement que le génie de Renoir, c'était d'avoir déjà fait cela. Avec *Cordelier*, il abandonne (plus radicalement que lors de tentatives antérieures) le volume et l'épaisseur, pour se livrer à une sorte d'étalement du réel, dont chacune des faces sera compromise dans un même mouvement de hâte essentielle qui les unit, mais en les déchirant. Ce qui dure l'a ici moins intéressé que la durée même ; le secret n'est plus un objet clos soumis à l'agression d'un regard, il se livre lui-même dans le continu de son devenir. Le mouvement du film est d'emportement, non d'élucidation (beaucoup ont ainsi accusé Renoir de n'avoir traité le sujet que dans le dernier quart d'heure. C'est faux : le sujet, le mystère sont partout. A la fin, ils explosent seulement). A ce niveau d'ambition, parler de sécheresse, schématisme ou *platitude* devient le seul compliment possible.

Cordelier est d'autre part une farce, genre admis quand son mouvement n'est que preste, enlevé ou bouffon, cruel à la rigueur, mais alors d'une cruauté repérable — donc condamnable ou troublante — par son insistance ou sa lourdeur. Ici, la farce consume tout sur son passage, à commencer par ses propres sarcasmes et forces de sédition. La cruauté, fulgurante, comme innocente, échappe au jugement. Commencé sur le ton d'une conversation à bâtons rompus, d'un bavardage amical et désinvolte, le film *prend* peu à peu, comme on le dit d'une flamme, gagné de proche en proche par une violence railleuse, une force de ravage froide et souriante. Doublant le langage familier et la logique de l'intrigue, s'installe entre les personnages un mode de rapports d'ordre rythmique — complicité ou hostilité, qu'elles soient gestuelles ou oratoires. Ce qu'on a appelé cabotinage d'acteurs n'était que le point extrême d'un mouvement d'exaspération et d'affolement qui finit par fondre dans la même frénésie action et décors, protagonistes, comparses (les domestiques) ou témoin (maître Joly).

La vitesse de *Cordelier* est celle de l'influx nerveux ou du courant électrique, forces sèches par excellence. Tout le monde ne l'a pas senti. Dans la lumière de désastre qui envahit la fin du film, beaucoup cherchent encore les grimaces et le corps convulsé d'Opale où Cordelier renaît déjà, sublime, par la voix de Renoir. — J.N.



RENOIR : *Jean-Louis Barrault.*

Le Signe du Lion

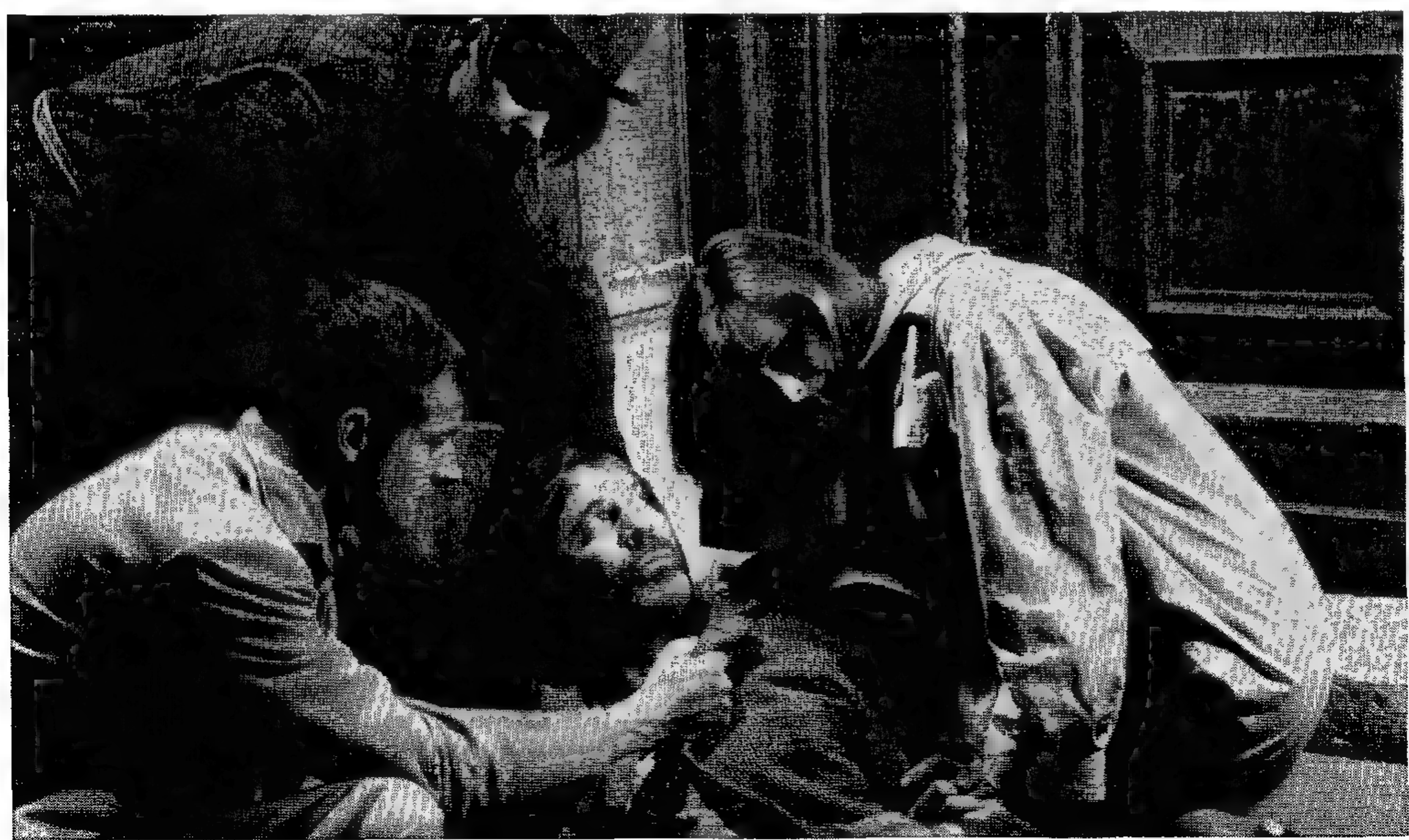
Film pour happy few et (sans doute) pour grand public, sorti dans une salle d'art et d'essai (4.978 entrées). Film de saison chaude sorti en saison chaude, la critique étant à Cannes (festival). Enfin, le titre ne donne aucune idée du film, ou en donne une fausse (d'où succès en Afrique).

On pense d'abord : *Le Signe du Lion* n'a pas eu de chance. Sortie retardée de trois ans, puis faite à la sauvette dans une salle marginale ; de plus, en plein creux de la Vague. Donc un succès d'estime, tout platonique. Mais est-ce vraiment question de chance s'il y eut aussi peu de poissons pris à ce filet de qualité ? N'est-ce pas plutôt la qualité du filet — sa visibilité — qui a découragé les prises de s'y aventurer ? La solidité même des mailles, de s'y accrocher?

De tous les films grosso modo N.V., *Le Signe* sans doute est le plus classique d'effet. Il se présente avec tous les attributs proverbiaux du « cinéma de qualité » : facture traditionnelle, tour sérieux, traitement solide, effectif, direct du « sujet », ni digressions ni fantaisies, du « travail » — au lieu des bâclages, aléas de l'improvisation et autres impromptus du sort reprochés d'ordinaire au jeune cinéma. Ce semblant de mimétisme est corroboré encore par des personnages tous typés, donnés pour simples, par une description satisfaisant aux critères les plus demandés du « réalisme », par une « intrigue » enfin qui, pour relever du coup de théâtre, n'en est pas moins crédible au point de vue du justicier-rêveur impénitent qu'abrite chaque spectateur. La finale ironie du sort y recoupe même le sens commun : la fortune récompense ceux qu'elle maltraite d'abord, mais brûle ceux qui lui cèdent trop.

D'où peut bien naître, dès lors, cette gêne témoignée devant un film pourtant assimilable — à un certain niveau de courte vue — aux *Porte des Lilas, Archimède le clochard* ou *Sur le banc ?* Ce n'est pas le sujet (toujours sympathique, émouvant, chatouillant la fibre frustrée du clochard en puissance en chacun de nous) ; ni, on l'a vu, la conduite du récit, on ne peut plus sereine et transparente. Bien sûr, dira-t-on, ce « classicisme » est trompeur, c'est une feinte, une surface, un faux-semblant : aspirant trop à se faire passer pour conformisme pour n'en être pas critique, attaque, reconsidération. Et l'on pourrait imputer tous les torts à cette dimension masquée : on pourrait remarquer que, si l'auteur mène un jeu plus subtil qu'il ne l'avoue, si le film est moins clair qu'il ne paraît, ces intentions retorses, ces ambitions cachées par une démarche insidieuse peuvent en effet déconcerter, faire douter le spectateur de son impression première et tranquille. Encore faudrait-il, pour en être incommodé, que le spectateur aperçût effectivement ce plan secret du film. Mais il est secret : comment gênerait-il ?

C'est donc, au contraire, droit au but qu'il faut viser : ici, c'est l'excès d'honnêteté qui démonte, le trop poli qui irrite. Tout se passe comme si l'excès de précision dans l'exemple, de rigueur dans la parabole, démentait l'exemple et tournait la parabole en dérision. A force de détails et de visées concrètes, le film va passer pour aperçu abstrait ; la construction la mieux incarnée finit par produire l'impression de désincarnation chaotique. Il ne manque au *Signe du Lion* que d'être moins absolu pour paraître moins relatif. — J.-L. C.



ROHMER : Van Doude, Jean Le Poulain, Jess Hahn, Michèle Girardon.

Le Rendez-vous de minuit

Film pour grand public, grâce au malentendu sur stars, sorti en salles d'art et d'essai (10.217 entrées) où l'on ne vit que procédés vieillots.

Sans commune mesure avec la nature mesurée de l'œuvre, le refus semble ici d'abord paradoxal. Pourtant.

Qu'est-ce qui fait le prix du *Rendez-vous ?* Sans conteste, son intelligence, fidèle au rendez-vous de Leenhardt à chaque plan et sur chaque plan ; grâce à qui le film fascine ; par qui il se voit paré des charmes — même ingrats — de l'originalité, de l'invention, de la surprise. Il n'est pas jusqu'aux maladresses (de récit, de jeu, de dialogues) qu'elle ne rende attachantes, à travers qui elle ne parvienne à séduire encore. Comme si la maladresse était ici le luxe de l'intelligence.

Ou plutôt sa mesure. Quelle est en effet cette intelligence ? Séduction et nuances. Finesse des rapports entre personnages, justesse de leurs complicités et de leurs complexités : insensiblement se développe tout un jeu (toute une rhétorique) d'abandons plus ou moins feints ou faux, de demi-teintes obsédantes, de naturel et d'artifice. Par leur vertu à la fois évasive et insidieuse, ces nuances soit resserrent l'intrigue, soit la dispersent ; systématisent ou compliquent, raffinent jusqu'à dérober proprement les données. Il faut admettre alors que ces nuances, loin d'être comme à l'ordinaire précisions sur un vague ou variations sur un fixe qui serait centre du film, sont elles-mêmes ce centre vague : elles participent assez de la structure de l'œuvre pour être son propos autant qu'elles sont déjà ses moyens.

Le Rendez-vous peut ainsi se dire comme la tentative d'accorder l'une à l'autre deux altérités aveugles, radicales : deux idéaux et, peut-être, deux impossibles. C'est moins le hasard qui les rapproche, c'est moins l'arbitraire de l'auteur qui s'efforce de les retenir ensemble, qu'un déterminisme plus essentiel répondant à un besoin de synthèse, compensant un déchirement : celui de l'intelligence analytique. Leenhardt pose que l'intelligence discursive, pour se résoudre en action, se doit d'épouser chaque contraire. Telle est aussi, suscitée par l'intelligence et maintenue à force de nuances, la « rencontre » de deux « étrangers » dans le film. Et comme cette rencontre risque bien de les détruire tous deux — ce qui interdit tout espoir de se réaliser, c'est-à-dire tout bonheur, à l'intelligence — il importe donc à celle-ci qu'ils restent le plus de temps possible confrontés. Cette intelligence qui sait les différencier se donne en épreuve de les ménager, de les accorder en les nuançant jusqu'à ce que se trouvent épuisées ou, au contraire, accomplies leurs éventualités de conciliation, de compromission.

On sait que cette compromission, au sens fort d'un équilibre actif, est pour Leenhardt la preuve et la visée la plus ambitieuse de l'intelligence véritable, sa récompense. Il semble que cette conception, des plus nobles, ne soit pas très partagée. Si l'intelligence ici a pour mérite et pour effet le vrai risque de la subtilité, le pari de la richesse, l'audace de la nuance, la hardiesse du dégradé, si elle donne au film ce ton lucide mais passionné, réservé mais surprenant qui pouvait lui valoir une équitable audience et lui assure en tout cas son originalité dans le cinéma moderne, il n'est pas moins vrai qu'elle débouche sur un essai de synthèse, d'harmonie d'autant plus aberrante, ambitieuse, inaccoutumée, que plus nécessaire et plus juste. Cette offre sublime de compromission ne risque que trop d'être interprétée comme compromis facile, résolution banale, ou bien d'être rejetée comme tout à fait « idéaliste » au nom d'un « réalisme » en l'occurrence pourtant bien plus irréaliste qu'elle.

C'est bien aux données de l'œuvre que répondent donc, pour excessifs qu'ils paraissent d'abord par rapport à elles, les refus du public. L'incompréhension ici affichée n'est que le masque délibéré d'une compréhension très suffisante, d'une saisie bien assez pertinente de la dimension du film et de sa portée. Ce n'est pas un divorce par torts mutuels ou incompatibilités, mais par écho, par conséquence directe. L'incompréhension n'est pas subie, elle est choisie ; elle n'est pas absence de contacts, mais réaction ; elle a sa logique, qui précisément est d'aller à l'encontre de celle du film, ce qui suppose celui-ci tout à fait reçu. L'échec du *Rendez-vous de minuit* n'en est que plus irrémissible. — J.-L. C.

Les Honneurs de la guerre

Après seize mois de boycottage politique, a tenu trois semaines (7 000 entrées) en juillet dans une salle des Champs-Elysées, sur la lancée d'un appel à la profession par le réalisateur Dewever. A eu une exploitation presque honnête dans les quartiers et en province.

Il y a d'abord eu une erreur de sortie forcée : ce n'était pas du tout le genre de film que les élyséens reconnaissent pour audacieux et scandaleux alors que la publicité était faite là-dessus. L'audace et le scandale étaient si profonds, si subtils, comparés aux vagissements d'un Cavalier ou au b-a-ba d'un Lean, qu'ils ne les ont pas soupçonnés. De plus, à une certaine superficialité universelle aimablement décrite mais un peu moquée dans la partie de campagne, ils se sont reconnus sous la forme de ces péquenots (voulant ici imiter le grand monde). On comprend qu'ils se soient rebiffés, prétextant les uns l'invraisemblance et les poncifs et les autres la mauvaise copie et la digression.

Les péquenots, eux, se sont amusés devant leur portrait.

Mais, même avec sortie dans des salles populaires, la malédiction serait restée : l'honnêteté de Dewever lui interdisait d'insister sur les fins doubles-nœuds entrelacés du drame ; et beaucoup ne comprennent pas le pourquoi de la fin. Ils disent que c'est mal raconté.

Ceux qui comprennent, ou même ceux qui ne comprennent pas et voient les résistants faire la bringue entre deux massacres, ne sont pas contents d'une telle objectivité : la majorité des Français n'ont commencé à fifiser qu'après le 6 juin. Et le portrait d'un résistant justement peureux et jouisseur, maladroit, inconséquent (et -cient), voire avide de mettre fin à sa désormais honteuse inaction depuis la dernière bissextile, était trop vrai pour ne pas faire mal. Certains Allemands n'aiment pas non plus que l'on parle de leur capitulation avant terme.

Et puis il n'y a pas de coupables, pas d'acteurs. Et le meilleur film français sur la G.M. II finit par où tous les autres ont commencé, par le premier coup de feu. Les premiers plans, après le massacre, laissaient pourtant supposer que l'action, toujours crescendo au ciné, serait très spectaculaire. — L.M.

Adieu Philippine

Echec total aux Champs-Elysées, honnête succès en art et essai (22.020 *entrées*). *Film que le grand public aurait sans doute fort bien accueilli dans ses salles, avec un battage publicitaire que rendit impossible sa mauvaise réputation professionnelle, due aux conditions d'exécution, mais nullement au résultat, techniquement irréprochable.*

On peut dire, par commodité, que deux *standards* ont la faveur du public de cinéma : la *notation* et le *suspense*, c'est-à-dire l'assurance que le monde est plein et qu'il va quelque part. Encore faut-il — pour que fonctionne convenablement le contrat qui lie le spectateur à ces standards — que chacun d'eux soit clairement désigné, en d'autres termes : transformé en rhétorique. C'est pourquoi tout attentat au *naturel* admis (*La Règle du jeu, Les Bonnes Femmes*) ou à la *chronologie* (*Citizen Kane, Lola Montès*) a toujours été d'abord ressenti comme une atteinte grave portée non seulement aux formes (éternelles) de la dramaturgie, mais surtout aux valeurs plus générales qu'en dernier ressort engagent ces formes. Ceci dit, il existe plusieurs manières de transgresser les règles établies et celle qui a conduit *Philippine* à l'échec public n'est pas la moins originale.

A première vue, rien que d'habituel. *Adieu Philippine* est un film de bonne compagnie, pourvu de tous les ingrédients d'usage : des personnages (c'est-à-dire des *« caractères »*), une *histoire* (avec un commencement et une fin), une grande vérité dans les détails enfin (autrement dit, du naturel). Passons aux résultats : présenté au public, le film est un échec. On parle de longueurs. On coupe. Pour rien. C'est toujours trop long. Que s'est-il passé ? Ceci :

Que la longueur qu'on a reprochée au film est sa substance même. Non pas, bien sûr, sa *longueur* réelle, mais *cette impression* de longueur, ou plus exactement de piétinement, comparable à celle que donne un coureur *qui fait du surplace*. C'est que le sujet de *Philippine*, pour y venir, ce n'est pas l'action (ou cette poussière d'événements qui en tient lieu, comme dans certains films néoréalistes), mais *le sentiment de l'action*. Tout se passe en somme comme si personnages, *intrigues* et *notations* de détail se trouvaient interceptés dans l'esprit du spectateur par le sentiment qu'ils ont à charge de transmettre (comme la course par l'illusion du mouvement). Il y a chez Rozier une volonté acharnée de retenir le temps (envers, sans doute, d'une vie passée à le consumer) qui se traduit par une mobilisation paradoxale de tous les moyens du cinéma, notamment du *montage* : comme si la vivacité et le rythme auxquels se succèdent les plans avaient pour mission non pas de précipiter l'action, mais de la suspendre au sein d'un apaisement précaire (mais dont la précarité fait tout le prix) et voué au malheur.

Et c'est cela que le spectateur ne pardonne pas à Rozier : cette espèce d'*optimisme noir*, quand le noir appartient de droit (mais de quel droit, au fait?) au pessimisme et le rose à l'optimisme. Fidèle à ce qu'il attend de l'exercice de son art, Rozier anéantit ce que le spectateur attend du cinéma, à savoir qu'il lui renvoie l'image d'un monde substantiel et fluide. Mais à la stabilité « objective » du réel, Rozier préfère la certitude du sentiment, et à la sensation simple que le monde est construit en dur, *un univers fragile et fugace comme* un sourire de jeune fille, mais qui retient, autant qu'il dure, « l'homme immortel au foyer de l'instant ». — A.-S. L.

Muriel

Echec (90.797 *exclusivité Paris*, 60.317 *villes-clefs*), *mais seulement par rapport au budget et au succès des deux premiers Resnais. Echec normal.*

Nuit et brouillard, *Hiroshima* et *Marienbad* s'étaient imposés à l'attention par leur dosage efficace entre « agression » formelle et « chantage » moral. Resnais, en effet, est le plus hitchcockien des cinéastes modernes, ignorant les erreurs de calcul et les déperditions d'énergie. Parvenu de plus, comme Antonioni après *La notte*, à une situation excluant compromission et malentendus, il ne lui restait plus qu'à éblouir périodiquement une audience acquise au « roi du travelling », comme l'autre au « maître du suspense ». Mais Ulysse n'était pas un artiste, qui refusa d'écouter les sirènes. Michel-Ange, lui, s'autorisa le spendide faux pas de *L'eclisse*, provoquant ses fidèles plutôt que de chercher à élargir leur cercle : *L'eclisse* de Resnais a nom *Muriel*.

Cette fois, l'effraction est plus secrète et plus profonde, l'agression moins compensatoire, et l'admiration n'est plus guère sollicitée. L'incantation cède la place aux rigueurs de l'analyse, à un propos apparemment sans prestiges et que l'on pourra qualifier de banal, voire de mesquin. Est-ce à dire que Resnais a lui aussi appris à aimer la bombe et à ne plus s'en faire ? On aborda le film par la porte — croyait-on — la plus ouverte : la séquence algérienne. On se félicita d'une telle continuité de préoccupations ou l'on s'indigna d'une parenthèse aussi grave dans un contexte aussi futile. Les mêmes parlèrent de concession accordée aux puristes, et de « dédouanage ». Il y avait, bien sûr, un autre accès : cette mémoire certes nécessaire à l'articulation de l'œuvre, mais qu'on aurait généralement préférée mobilisée par des objets plus nobles que cette femme abandonnée, ces langoustines ou ces lettres égarées comme dans les vaudevilles et les mélodrames.

Le public préfère Buffet à Dubuffet : il le trouve plus réaliste, et le réalisme, chacun sait, n'est-ce pas, que c'est un miroir dont on accepte tous les reflets, fussent-ils défavorables, pourvu qu'un peu d'art les cautionne. Allons, la France de 1963, femelle et gérontophile à 80%, allait-elle s'attarder devant un miroir assez contradictoire pour lui renvoyer son image *à l'endroit* ?

On accusa alors Resnais d'avoir brouillé les cartes, comme si le réalisme devait être un « château » entouré par la stricte ordonnance d'un jardin à la française (l'Art !). La construction prismatique du film, piégeant à chaque plan les incertitudes quotidiennes, fut mise au compte d'un *maniérisme* décadent et anachronique. Le parler « théâtral » parut ressortir à une poétisation excessive qui le préservait de toute prétention figurative.

Ainsi, à bien des égards, *Marienbad* était un film *simple*, dont les travellings sacralisaient de somptueux mensonges. Les plans fixes de *Muriel* traquent de dérisoires petits mensonges dont la somme fait éclater un univers de la dissimulation irrecevable pour nombre de nos contemporains : film cette fois de menteur sur le mensonge, donc d'une aveuglante vérité. Menteur, monteur, Resnais enquête, livre des bribes, accumule des pistes qu'il brouille ensuite par la plus subtile des tromperies : une surenchère d'informations. Les naïfs croient volontiers qu'il s'agit d'un puzzle à reconstituer, mais tout est dit, *au contraire* (« Le Centre? Vous y êtes »). Trop : d'où vient sans doute que ce poème de la connaissance rebute le dilettantisme des consommateurs.

Laissons Cocteau conclure : « Un jour que je regardais le guignol Anatole aux Champs-Elysées, un chien entre en scène, une tête de chien grosse à elle seule comme deux personnages. « Regarde le monstre », dit une mère. « Ce n'est pas un monstre, c'est un chien », dit le petit garçon. » — J.-A. F.

ROZIER : Jean-Claude Jimmy, Yvonne Clay.

RESNAIS : Jean-Baptiste Thierrée

Les carabiniers

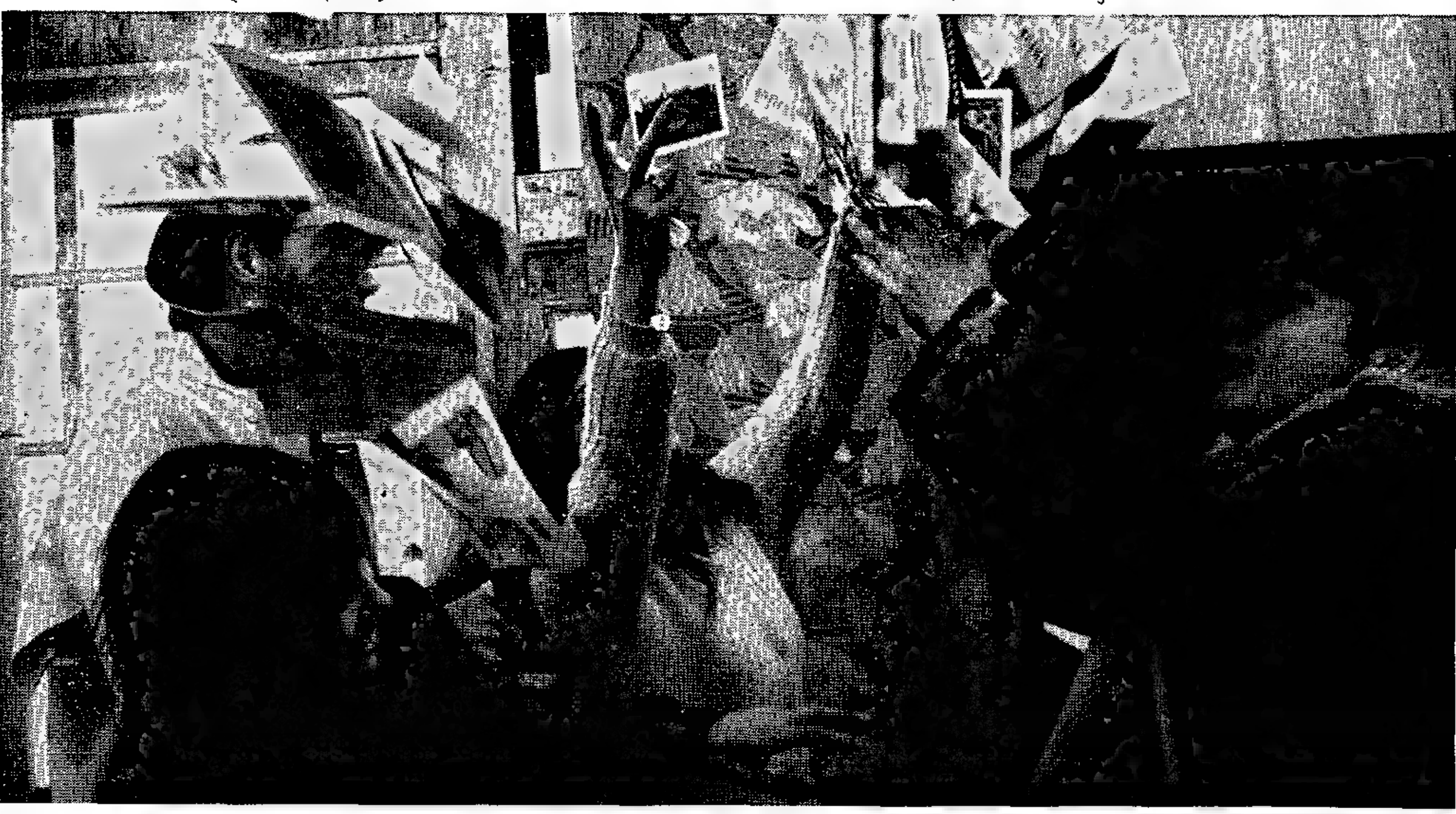
Volontairement fait, semble-t-il, pour échouer commercialement (environ 2.800 entrées). Aurait pu atteindre 5.000 avec une meilleure sortie.

Plus encore que ce qui blesse, le public craint ce qui se refuse. Il attend d'un film qu'il s'adresse à lui en le compromettant dans le jeu d'un mécanisme fascinateur, ou en lui ménageant au contraire certains repères et reliefs propres à lui assurer un appui. De se voir confronté au déroulement étale de surfaces lisses, sans impact ni saisie possibles, le laisse insatisfait, inutile.

Peut-être les raisons auxquelles on attribua l'insuccès commercial des *Carabiniers* (désarroi devant une série de faits dépourvus d'autre fonction qu'informative, impossibilité de désigner de rassurants coupables en des personnages auxquels, par ailleurs, il n'est pas question de s'identifier) tiennent-elles au sentiment commun d'une privation devant ce film sans arrière-plan, faux jour ni épaisseur, dont le mystère s'étale à ciel ouvert, et qui, rebelle au décryptage comme à l'effraction, n'exige de lecture qu'en superficie. En ce sens, les mésaventures d'Ulysse et Michel-Ange (vaste somme de frustrations) figurent assez bien celles d'un public qui substitue aussi l'impatience à la retenue, l'accumulation à la synthèse, la démesure à la modestie, tendu vers l'espoir d'un « secret derrière la porte » (il n'y en a bien sûr pas, mais les Carabiniers y perdront la vie) et, faute de recevoir la vérité dans sa clarté immédiate, n'en découvre, une fois l'écran franchi, que le *double affaibli*.

Le spectateur accepte finalement assez bien la non-identification, pourvu qu'on lui accorde par ailleurs le rôle de témoin omniscient et la possibilité d'un survol appréciatif de l'œuvre. Mais, privé également de ce privilège, il se voit, sinon confondu aux personnages, du moins relégué à leur niveau, soumis aux mêmes avatars, obstinément tenu en *lisière d'un domaine qu'il rêve, comme* eux, de posséder (pour eux : la guerre, le roi, l'ennemi, l'Univers ; pour lui, le film). Le malaise s'accroît encore du fait que cet aspect incontrôlable du film se double d'une brièveté du trait, d'une rétraction du temps tels que les événements apparaissent donnés à l'état brut. Godard s'est là-dessus clairement expliqué : chaque séquence, voire chaque *plan, correspond à une idée, un sentiment* ou un phénomène précis en rapport avec le fait guerre : la violence, l'occupation, les otages, le silence... La composition du film ne relève donc pas de l'ordre du développement, mais de la répartition. Aux classiques variations sur un thème, la guerre, objet unique présenté sous des lumières différentes, Godard substitue leur contraire : la distribution, selon le mot de Stockhausen, d'« objets différents dans la même lumière, qui les traverse ».

Reste l'objection-massue et, croit-on toujours, définitive : pourquoi la scène des cartes postales ? A cela, il suffit de répondre qu'elle figure, avec la fausse évidence d'un épilogue, le lieu de collision des multiples cellules du film (épilogue trompeur démenti à son tour par ce qui suit : désintégration de cet ordre), ensuite qu'elle répond à l'un des axiomes fondamentaux de l'art aujourd'hui : « dis-moi comment tu classes, je te dirai qui tu es », enfin qu'on admet fort bien *par ailleurs de monumentales énumérations* de régiments, vaisseaux et armées, mais chez Homère bien sûr. Il est vrai qu'en ce dernier cas, on a tout loisir de s'attarder ou, plus fréquemment, de sauter les pages en question. Mais cela aussi, *Les Carabiniers* nous l'interdisent : impossible d'échapper au film, impossible d'y prendre son temps. Ni au-dehors, ni complètement dedans, à la fois contem*porain et en retard, le spectateur subit* l'épreuve de la plus inconfortable des positions. Mais cette situation fausse est aussi — ce par quoi le film redéfinit la notion de spectacle — la situation véritable du spectateur : contigu à l'œuvre sans lui être confondu ni mêlé, présent au film, témoin d'un film comme on dit d'un accident. C'est la place du spectateur absolu. On comprend qu'elle reste vide. — J. N.



GODARD : Marino Masé, Geneviève Galéa, Catherine Ribéro, Albert Juross.

Cyrano et d'Artagnan

Superproduction littéraire (*telle* Le Capitaine Fracasse) *qui ne pouvait satisfaire (?) que le gros public, mais ne convenait absolument pas à celui de Clément et de Delannoy qui l'a reçu* (21.228 *entrées*).

Cyrano et d'Artagnan frappe par sa singularité tenant à la coexistence, rare en une même œuvre, d'extrêmes qualités (et de défauts non moins extrêmes) fort diverses et d'ordinaire peu compatibles. L'échec commercial d'un Gance aujourd'hui est à envisager en même temps que celui de tous les films vraiment modernes, où ne peuvent que se trouver quelques-unes des qualités (quelques-uns des défauts) ici rassemblés en un film aussi neuf que traditionnel. Echec par conséquent explicable, autant qu'impardonnable.

Prenons les défauts, puisque bon nombre de spectateurs pointilleux décelèrent d'étonnantes imperfections qui parsèmeraient le film. De fait, elles y sont — et fort heureusement — mais énormes, gigantesques, de celles que seuls les grands peuvent se permettre. S'ils s'y engouffrent un instant, ce n'est que le temps d'acquérir un élan qui les portera vers de nouveaux sommets. Mais on parlera de failles dans le récit quand il n'y a qu'« ellipses » vertigineuses qui gênent un public habitué à Broca, comme les derniers Hitchcock rebutent les amateurs de James Bond. Deux familles de réalisateurs ici se distinguent : les créateurs et les autres, deux sortes de spectateurs aussi. L'une peu nombreuse, l'autre beaucoup plus, qui devant l'absence du moindre défaut taxent l'œuvre d'imperfection quand il ne s'offre en fait aucune faiblesse accueillante, mais seulement une austère sphéricité qui rebute autrement que la maladresse maligne des tâcherons, prise le plus souvent pour de la science. Il faudrait voir la paille chez Broca (entre autres) et non la poutre chez Gance. On comprendrait alors que *L'Homme de Rio* n'est un modèle de perfection que pour autant qu'il laisse à l'imagination du spectateur le soin de polir mille aspérités et de s'amuser à animer un instant des héros de mauvaises bandes dessinées. On comprendrait aussi que *Cyrano et d'Artagnan* n'est « mal fait » que pour autant qu'Abel Gance ne laisse pas au spectateur (mais un peu à Nelly Kaplan) le soin de le faire et qu'il ne nous reste qu'à apprécier ses beautés et ses quelques lacunes, fort motivées, qui ne demandent donc nullement à être comblées.

Car ce qui déplaît ici, c'est précisément ce qu'il faut louer. On dira que Cassel est peu convaincant (pire : qu'il est remarquable), que Koscina n'est pas bonne (ou qu'elle est belle) alors qu'il vaudrait mieux convenir qu'ils sont peu séduisants et bien mauvais, mais qu'il a fallu une singulière audace pour créer un aussi pâle d'Artagnan, car c'était mépriser la légende aussi résolument que l'Histoire tout au long du film était bafouée. Ce qui, pour donner naissance à une œuvre profonde et belle, s'imposait. Mais personne n'y trouva son compte, pas plus ceux qui attendaient la rencontre des héros de leur enfance, que les enfants qui ne s'amusèrent qu'épisodiquement, ou que les érotomanes qui prouvèrent qu'ils étaient sourds. Quant aux « cinéphiles », la « mise en scène » leur parut faire défaut et peut-être s'était-elle effectivement retranchée jusqu'à ne montrer d'elle qu'un visage impur, mais propre à porter au jour le fruit du génie que l'on peut nommer folie ou démesure. Telle est la force de cette histoire qui faillit être racontée par des oiseaux, le fut en définitive, le plus souvent, grâce aux commentaires d'ébats passés (or, filmer l'action eût été plus séduisant) et sombra de ce fait sous les coups d'un mécanisme qui pousse les foules à refuser l'authenticité pour se complaire à la falsification, à fuire le trouble du vrai pour le bercement du faux. Ainsi le lyrisme et la grandeur du dernier film de Gance passèrent inaperçus, quand simultanément le faux lyrisme et la fausse grandeur de la pièce de Rostand faisaient une nouvelle fois, au Français, le bonheur des niais. — J. B.



GANCE : José Ferrer.

Paris nous appartient

Est passé six semaines au Cinéma d'Essai de Paris (10 500 *entrées*), *dans d'autres salles d'art et d'essai parisiennes* (3 *semaines*) *et étrangères* (*guère plus*) *et dans de nombreux ciné-clubs. A bénéficié des conditions de distribution les plus favorables que sa nature pouvait permettre. L'affaire de Bordeaux, qu'il a prévue exactement — cas unique à ma connaissance dans l'histoire de l'art* (The Manchurian Candidate *n'est sans doute pas une pure prévision : Oswald a dû en avoir connaissance, et peut-être a-t-il été fait pour qu'un Oswald en ait connaissance*) *— ayant été étouffée, il n'a pas eu la reprise qui lui aurait alors valu une très large audience.*

C'est un film policier : deux morts (plus celles rappelées) sont-elles suicides ou meurtres (et par qui) ? Puis, nous voyons effectivement un meurtre.

Jusque-là, c'est un polard comme un autre. Ce qu'en voit le spectateur ne le différencie guère d'un Maigret-Gabin ou d'une enquête de Verneuil, Lang ou Hossein. Il y a bien le jeu étonnamment caricatural du comédien qui joue De Georges, ou la longue course contre la mort à la chute cocasse, mais ces éléments anti-public n'occupent que quelques décamètres sur trois bornes et demie. Et puis ce sont les trois cents derniers mètres qui, totalement changés par dix-huit scénaristes vachement astucieux, donneraient un best-seller.

Cet enchevêtrement sur plus de deux heures, cette universalisation grandissante de l'intrigue, et l'intrusion tant attendue et miraculeuse (neige et effets) du fait dans une enquête sans faits appellent obligatoirement, suivant les lois du genre, une explication géante couronnant le tout, et un règlement de comptes à l'échelle planétaire genre Hitch-Bond.

Or, dans un cadre d'une pauvreté dérisoire, on partage en trois les responsabilités ; les explications arrivent, mais, loin de simplifier, compliquent démesurément : le meurtre vu est en fait le comble de la fiction et vice versa. Tout commence sur le mot fin.

En feignant longuement de respecter le schème du policier et en le ridiculisant in extremis à force de critiques, le réalisateur Rivette déroute, déçoit, ridiculise, heurte et accuse les spectateurs du film puisqu'il fait des spectateurs dans le film (Schneider, puis Prévost), avec lesquels ils ont marché la main dans la main pendant deux heures dix, les seuls coupables du meurtre vu, au lieu des acteurs. Furieux d'être insulté, le spectateur prend sa revanche en déconseillant le film au plus grand nombre possible. Et il repousserait violemment la proposition d'une nouvelle vision, même rétribuée, alors que la disparition de la surprise cicatriserait la blessure.

Pour aimer *Paris nous appartient*, il faut commencer par le voir la troisième fois. — L.M.

Les Godelureaux

Film ésotérique contre le public profitant du malentendu créé par la présence de stars ; a donc fait le maximum d'entrées possible (23.408 *en exclusivité,* 30.169 *villes-clefs*). *Les deux salles qui l'ont sorti étaient cependant spécialisées dans le bide commercial. Succès donc plutôt qu'échec.*

« Ne m'étonne pas *trop* », demande le public à l'artiste qui rêve tout au contraire d'œuvres imprévisibles. *Les Godelureaux*, pour le moins, étonnèrent un peu trop. C'était donc un canular. Assurément, mais quel ?

Le Français admet fort bien la dérision, à condition toutefois que la *cible* soit très exactement définie : il s'accommode à merveille des « pointes » de « Candide » puisqu'on y malmène Leibniz assez clairement pour que le béotien participe à la raillerie, assez profondément aussi pour que le lettré y trouve son compte. Et que le même Voltaire renvoie Jean-Jacques brouter son pré, voilà qui est charmant, sans doute, et témoigne d'une bonne mesure où se reconnaît la finesse d'un peuple soucieux avant tout de « proportions ».

Si Chabrol avait donc eu la politesse élémentaire de jouer dérision sur table, le contact eût été possible, tant il est vrai que l'appel à la complicité demeure rarement sans écho : voyez ailleurs le succès des chansonniers, du « Canard », d'« Hara-Kiri »..., manifestations rassurantes d'un esprit d'indépendance que le public se plaît à partager, puisqu'il lui donne des gages suffisants de son intelligence ou de son ouverture d'esprit. Le même public vit mal ce que *Les Godelureaux* s'acharnaient à saccager, avec, pour comble d'insolence, un ironique détachement, sinon ces maigres certitudes. Comme pour *Les Carabiniers*, il pressentit qu'on s'en prenait vaguement à lui, et saisit au passage quelques perches (perfidement) tendues : la fête de charité, le vernissage, les boules puantes et autres enfantillages. Une farce de collégien attardé en somme, à laquelle le seul auteur avait dû prendre quelque plaisir. Après tout, mieux valait hausser les épaules et passer aux choses sérieuses. Mais le film, une fois encore, était ailleurs : précisément là où le spectateur n'était pas.

« Ça n'a pas plu, et il était normal que ça ne plaise pas, car je ne vois pas *pourquoi* ça aurait plu... Dès qu'on parle sur rien, ils croient qu'on parle de rien. C'est très curieux. En fait, le rien est une chose intéressante à étudier, tout comme la bêtise. » (C.C.)

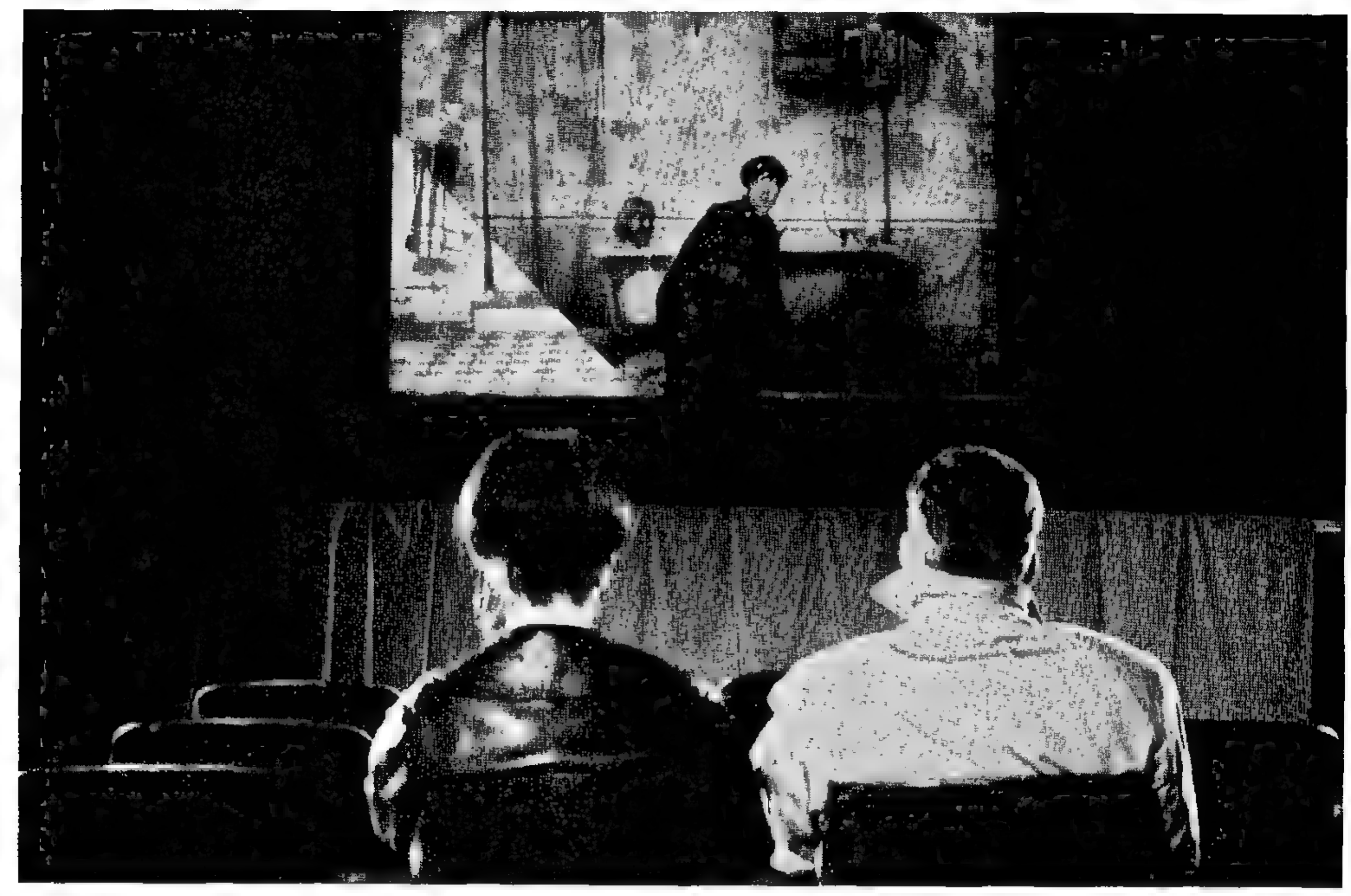
La grandeur des *Godelureaux*, et la place unique qu'ils occupent, viennent de ce que Chabrol a osé commettre le crime esthétique impardonnable : celui de lèse-néant. On admet communément les « penseurs » de l'Absurde, on les fête, on les nobélise car ils sont récupérables : la preuve, ils préfèrent leur mère à la justice. *Les Godelureaux* ne parlent pas *de* l'Absurde, ils en sont le langage élémentaire, le témoignage irrecevable : un échafaudage de seules apparences, où la multiplication d'un certain nombre de signes objectifs ou problématiques dispense une asphyxie progressive des significations, pour une fois ni suspendues ni différées mais bel et bien tuées à petit feu. Le passé supporte aisément toutes les dégradations, toutes les distorsions, et l'Art y trouve la pâture que l'on sait. Le futur se nourrit d'hypothèses et ne souffre pas du manque d'imagination de ceux qui font profession de le codifier. C'est le *présent* que Chabrol s'attache plus scandaleusement à ruiner ici, un présent inhabitable que chaque progrès de la narration annule ou contredit (cf. la scène de la poussette, une des plus fortes du cinéma). Il lui suffit également de réfuter les alibis psychologiques ou humanistes traditionnels et de collectionner des actes en supprimant leurs mobiles pour mettre au jour une autre étrangeté que celle de Sirius : une proximité indéchiffrable. Du moins attendait-on une conclusion, un dévoilement final qui aurait résorbé le récit en le réduisant à la prudence d'une fable, d'un rêve ou d'une farce : tout au contraire le film, jusqu'au bout, effaçait ses traces et refusait les points d'accès. D'où venait Ambroisine, qui était-elle, où allait-elle ? Chabrol tablait sur le vertige de ce creux insondable qui est pure profondeur, tandis que l'écran offrait au spectateur médusé, irrité ou absent l'objet inconnu et buté qui avait l'audace de l'ignorer. Aussi l'ignora-t-il à son tour, tirant à sa façon *une* des moralités d'une œuvre sans morale. — J.-A. F.

RIVETTE : Gianni Esposito, Françoise Prévost, Betty Schneider.

CHABROL : Jean-Claude Brialy, [illegible], Bernadette Lafont.

Les Mystères de Paris

une enquête de l'inspecteur Juross



Pour les Parisiens de longue date, aller au cinéma ne pose pas de problème. Mais pour les provinciaux et les étrangers qui viennent à Paris — parfois dans cette seule intention — c'est un problème encore plus difficile que le nôtre lorsque nous débarquons, à cette fin ou non, à Bruxelles, Lyon, Londres, New York ou Tokyo. Et nous avons établi ce guide dans l'espoir que "Script", "Premier Plan", "Movie" et "Motion" nous rendent la politesse.
Supposons résolus les problèmes du voyage, du séjour, du temps et de l'argent.

CHOIX DE LA SAISON. A Paris, on passe en règle générale un petit peu plus de bons films de septembre à novembre ; il est assez difficile de connaître tous les programmes de juillet à septembre ; les fêtes (Pâques et surtout Noël) sont à éviter : les salles passent les mêmes films pour enfants. Sauf en banlieue, les cinémas sont suffisamment chauds l'hiver; mais la grande majorité n'ont pas l'aération suffisante en été. Il est donc préférable de voir l'hiver des films à succès — plus de monde, donc plus d'expirations, de chaleur donc — et l'été les fours, où, paradoxalement, l'on est sûr de ne pas avoir trop chaud, toujours pour la même raison.
Exception : à la Cinémathèque, les fours ont un grand succès ; l'été, il est donc préférable de s'y rendre en petite tenue.
Comme en général l'on va à Paris, non pour voir les films à succès qui passeront partout, mais les fours à audience restreinte, la saison chaude — normalement plus riche en fours — est la meilleure pour le vrai cinéphile. Pour le lecteur de "Films in Review", par contre, c'est la saison froide, plus riche en succès d'ailleurs.

CHOIX DU PROGRAMME. Les programmes des cinémas sont publiés chaque mercredi et sont valables une semaine. Il faut acheter le mercredi n'importe où (et, les autres jours, 100, rue de Richelieu) "L'Aurore" du mercredi (30 F) qui, du 10 septembre au 10 juillet, donne les programmes de 503 salles commerciales ou non. Cette publicité est d'autant plus gratuite que j'ai le plus sincère mépris pour cette feuille politique tendancieuse qui prône le navet et dont je jette très vite les neuf dixièmes sitôt qu'achetée. "L'Aurore" sera utilement complétée par le "Guide Indicateur des Rues de Paris" de Leconte et par "Télérama" (100 F) que l'on trouve le mercredi, dès 11 heures, 24 rue du Colisée (Champs-Elysées), 3, rue du Pot-de-Fer (Quartier Latin), et, dès le jeudi soir, dans toutes les bonnes églises, et qui a l'avantage de donner les noms de tous les réalisateurs des films présentés à Paris. En cas de contradiction, "L'Aurore" a toujours raison sur "Télérama". Faute de ces deux parutions, acheter "Cinémonde".
La F.F.C.C. — 6, rue Ordener — détient le programme des ciné-clubs.

CHOIX DU FILM. Il faut toujours donner priorité au film maudit : nombre de critiques parisiens, oubliant cette loi, n'ont pu voir le chef-d'œuvre d'Olmi, **Il tempo si è fermato**, disparu après huit jours. Si un film intéressant passe uniquement en version française doublée (V.F.), il faut absolument aller le voir, à moins qu'il ne s'agisse d'une nouveauté ambitieuse non italienne qui repassera très vite en version originale (V.O.).
Les films supposés de grande valeur plastique doivent, même s'ils sont peu bavards, être vus en V.O., laquelle bénéficie souvent du tirage original supérieur au tirage d'exportation.

CHOIX DE LA SALLE. Comme on sait, les "Cahiers" 146 (page 36) et 147 (page 40) définissent la qualité de la projection 1963 dans les cinquante salles les plus fréquentées des cinéphiles; on peut s'y référer.
On note des différences de prix considérables — 155 F à 800 F — d'une salle à l'autre pour le même film, la même semaine. Cela ne veut nullement dire que la qualité de la projection soit meilleure dans la seconde que dans la première.
Attention : les femmes seules et les très jeunes cinéphiles qui viennent au cinéma dans l'unique intention de voir le film doivent se tenir sur leurs gardes dans les salles suivantes du centre de Paris (liste non limitative) : Atomic, Bikini, Bosphore, Far-West, Méry, Midi-Minuit, Nord-Actua, Paris-Ciné. Quels que soient votre âge et votre sexe, vous avez toujours intérêt à vous placer au premier rang de ces cinémas, dont deux passent en 16 mm des films 35 n'existant plus qu'en 16 sans la couleur originale. Ils méritent un détour, à titre documentaire.
Les salles éloignées du centre, dites de quartier, ont souvent une allure de théâtre mal transformé qui vaut le coup d'œil.
Les salles d'exclusivité, qui changent de peau tous les deux ou trois ans, amusent par leur prodigalité en innovations supposées esthétiques, culturelles ou agréables. Les glaces invisibles s'y généralisent au grand détriment des fronts sensibles.
Rares sont les salles fonctionnelles et de bon goût : chacune a son ridicule. Dans le rococo (rouge foncé commun à toutes — cf. Freud) et les bizarreries, les extrêmes se rejoignent. Mentions à La Pagode, au Ranelagh, au Templia, qui avouent franchement ce qu'ils sont, à la Féerie des Eaux du Rex, aux sièges du Bretagne, aux secousses métropolitaines du Publicis, à l'Atomic et au Nord-Actua, que l'on doit escalader, au ciné de poche Champollion, aux chansonniers et variétés des quartiers.
Avec un peu de chance (?), vous aurez droit à des séances de pissette inconsciente, d'éjaculation, d'exhibitionnisme, de couteau, de racolage homo et hétéro, remarquées par nos rédacteurs au Bikini, au Méry, au Sébastopol, notamment, mais fréquentes dans la plupart des toilettes parisiennes.
A ne pas manquer : l'arrivée des clochards avec litrons et casse-croûtes au Pathé-Journal dès midi (tarif réduit). Ils y dorment au chaud jusqu'au soir. Contrairement à leur réputation, les trois cinémas spécialisés dans le film musulman sont irréprochables. De plus, le bruit des cacahuètes y couvre agréablement le ronron des projecteurs.

CHOIX DE L'HEURE. Eviter le cinéma le samedi soir, les jours fériés, et les débuts d'exclusivité nocturnes des films à succès : on fait la queue devant l'entrée et on ne sait où se mettre.
De plus, dans les salles de quartier, les films sont généralement abrégés le dimanche.
Eviter le jeudi après-midi les salles ordinaires projetant des films autorisés aux jeunes : on n'entend que leurs cris. Certaines salles ont des tarifs réduits avant 13 h. 30.
En général, les salles permanentes font séance à 14, 16, 18, 20, 22 heures. Le film commence à 14 h. 30 s'il dure 1 h. 30, à 14 h. 40 s'il dure 1 h. 20, etc. Les salles ordinaires ont une séance tous les soirs à 21 h. sauf le mardi, le jeudi, voire le samedi, à 15 heures, le dimanche à 14 h. 30 et 17 heures. Le programme dure 2 h. 20 environ ; il est donc facile de trouver l'heure du début du grand film si l'on en connaît la longueur. Mais il y a des exceptions. Mieux vaut téléphoner avant si l'on tient à éviter la première partie, qui — pour n'avoir qu'une faible valeur — n'en est pas moins très instructive pour le non-Parisien. En banlieue, le coup de téléphone est toujours indispensable; la caissière vous expliquera comment venir de Paris.

L'ENTRÉE. En France, comme pour tout, les places les meilleures (orchestre avancé) sont les moins chères, sauf dans de très rares salles d'exclusivité à balcon (Napoléon, Paramount, Wepler). Mais dans les quartiers, les caissières se laissent tirer l'oreille avant de vendre les billets correspondant à ces places, dont le prix est au tarif réduit imposé par le C.N.C. contre le désir des exploitants. Elles vous assurent que vous serez très mal, que vous vous abîmerez la vue, que ce n'est pas sain, qu'il faut que vous leur promettiez sur l'honneur de ne pas demander à changer de place en cours de projection. Et si vous devenez aveugle, ce ne sera pas faute de vous avoir prévenu. Elles peuvent vous tenir jusqu'à quatre minutes. Après, prononcez le Sésame : « Je vais le dire au Centre. » Mais si, par hasard, vous n'avez pas la monnaie exacte, vous n'aurez jamais votre billet. Ou encore, on vous fera le coup du billet sorti : « Je croyais que vous vouliez une réservée ; j'ai déjà sorti le billet ; il va être perdu... »
En exclusivité, un portier vous coupe le billet que l'ouvreuse surcoupera. Absolument inutile, il est là pour faire bien, pour laisser croire qu'on entre dans un théâtre ou à l'Opéra.
Autre inutile, l'ouvreuse, déjà presque disparue en Angleterre et en Italie, au profit d'un discret éclairage au sol, dont on peut même se passer en fermant un œil cinquante à dix secondes avant l'entrée en salle. Il faut lui donner par personne au moins 10 francs (20 en exclusivité) de pourboire. On peut aussi lui dire : « Je m'ouvre moi-même » mais, en ce cas, elle risque de vous engueuler, de troubler votre projection, de vous empêcher de vous étendre. Quoiqu'il soit immoral de donner 10 francs nets à cette inutile alors qu'on en donne 27 imposables au producteur, il vaut mieux lui refiler sa pièce tout de suite.
Attention, ne jamais lui donner votre billet dans une salle où l'on entre par le devant (ni dans aucune autre, d'ailleurs), car elle courra à cinquante mètres de là pour vous placer au fin fond. Certaines satisfont leur vice de la logique en remplissant minutieusement la salle un rang après l'autre, de gauche à droite ou vice-versa, et admirent ensuite leur beau parcage de moutons de payants. Bref, nuisible et coûteuse.
A la Cinémathèque (où vous avez intérêt à prendre vos places à 18 heures en vue des avant-premières ou des grands succès du soir), munissez-vous de 1 franc et demandez un billet commençant par AH, AG, AF, etc., ou dites que vous préférez un siège pliant d'orchestre.

DEDANS. Vous n'avez pas le droit de fumer (sauf au Rex, la Féerie des Eaux annihilant tout risque d'incendie, et à La Rotonde) car le général de Gaulle a respecté cette interdiction prononcée *par son collègue le maréchal Pétain.*

Si vous faites plus d'un mètre cinquante de long, vous avez tout intérêt à vous placer au bord d'un couloir d'accès pour pouvoir placer vos jambes confortablement sans être gêné par l'étroitesse des rangs français. Cela permet *de s'en aller sans* déranger personne si le film est mauvais (variante Godard : mettez-vous au milieu pour déranger le plus de monde possible et souligner ainsi votre mécontentement).

Les conditions de projection sont souvent difficiles : le format de l'écran *correspond rarement* au format du film (la Commission supérieure technique du cinéma ou C.S.T. exige un tas de normes plus ou moins nécessaires, mais ne fait pas respecter effectivement cette correspondance). *Au* Napoléon et à l'Ermitage, qui s'ouvrent par-devant, chaque film est un défilé de spectateurs (y aller, donc, après 22 heures), que l'on supporte moins mal en se plaçant à l'avant droit. Certains sièges de l'Atlas, du Saint-Germain ne permettent *la vision que d'une partie de l'écran.* On voit défiler les ombres chinoises des spectateurs du balcon du Studio de l'Etoile que vous assigne l'ouvreuse rebelle — varices ? — à la descente vers l'orchestre, qu'elle dit fermé : payez-la et descendez tout seul. L'éclai*rage* du Midi-Minuit se reflète doublement sur l'écran. Devant beaucoup, un rideau inutile, mais "faisant théâtre", s'ouvre bien après le début et se ferme bien avant la fin du film. Quelques cinémas — Paris-Ciné *(propriété de l'ex*président de la Fédération des Exploitants, Adolphe Trichet), Studio Obligado — annoncent en couleurs de pauvres copies en noir ; en ce cas, faites-vous rembourser, vous en avez le droit, et prononcez le Sésame au besoin.

Depuis 1955, la qualité de la projection a énormément baissé en France, et les opérateurs, déroutés par la complexité grandissante des nouvelles techniques, dénuées de références, ont déposé les armes. Mutismes, flous, décadrages, noirs abondent. Ne perdez pas une seconde, hurlez illico et respectivement : « Le son !... Le point !... Le cadrage !... Image !... » ou tout simplement : « Projection ! » *si* vous avez peur d'effrayer le public avec des termes techniques. Ne sifflez pas : on pourrait supposer que vous sifflez le film ou le chef-opérateur.

Les projections, hélas ! ne sont jamais reprises au point de la défaillance, mais bien après, en *contrevenance au* décret du 18 janvier 1961 (article 13). Triste tableau, dans lequel s'inscrit en premier lieu l'indifférente C.S.T., qui vient de se ridiculiser en défendant l'intolérable projection du dernier Festival de Cannes, irréprochable par ailleurs, *mais compromis par cette ca*rence.

PROBLÈME ET SOLUTION. On doit comprendre la passivité des projection*nistes : leur tarif syndical minimal* est de 13.400 francs la semaine, trois fois moins que celui du moindre technicien de la production, six fois moins que celui du premier assistant, douze fois moins que celui du chef-opérateur. Il s'agit là d'un scandale qu'il faut dé*noncer.* On peut admettre le paiement au S.M.I.G. d'un premier assistant ou d'une ouvreuse, emplois facultatifs souvent inutiles ne demandant pas de compétence précise et n'entraînant pas de *suites graves en cas d'***erreurs.** *En dépit* des recettes immenses réalisées par l'industrie cinématographique, ce serait là chose normale, puisque, par exemple, les producteurs paient leurs expéditions au même tarif que l'artisan. Mais il est anormal de bien payer **tous** les col*laborateurs de création et de mal payer* tous les collaborateurs de diffusion (ce qui se passe aussi dans l'industrie du disque). Il faut bien payer les collaborateurs importants de **chaque** secteur et moins bien tous les collaborateurs secondaires. Que Bardot ait atteint S.M.I.G. 5.000 est normal, mais le S.M.I.G. 10 de l'assistant est excessif, le S.M.I.G. 1,7 du projectionniste ridiculement bas.

Un projectionniste est un artiste : il peut ruiner le *travail* d'une équipe technique, il peut même l'améliorer très légèrement par sa perfection, et il serait juste qu'il soit payé en fonction de son énorme responsabilité et de sa *compétence exigée, au pourcentage sur* recettes, ou tout au moins plus que l'assistant, presque autant que le chef-opérateur. Il devrait d'ailleurs y avoir interpénétration entre les deux métiers — ce qui fournirait un débouché nouveau pour les opérateurs souvent chô*meurs et compléterait* leur formation — nombre de projectionnistes se tournant vers des métiers plus avantageux. On peut dire qu'aujourd'hui les déficiences de la projection viennent pour un quart du manque de fonds *(projecteurs* vieillots, etc.) et pour trois quarts du projectionniste et du directeur de salle, qui pourrait, sans frais, bricoler **lui-même** ses installations et aussi sa salle, au lieu d'attendre le spectateur en bayant aux corneilles.

En tout cas, l'industrie cinématographique ne doit pas s'étonner si nos réa*lisateurs* lui préfèrent l'artisanat : la production industrielle n'est justifiée que par sa qualité technique et plastique, presque interdite à l'artisanat, et qui ne transparaît aujourd'hui que *dans cinquante salles françaises sur* cinq mille (je suis gentil). Il serait idiot de faire des films d'un milliard qui ne puissent être appréciés qu'au Club Publicis...

Plutôt que de forcer inutilement la production à élever son coût à grand *renfort de décisions réglementaires, il* faudrait faciliter la diminution des devis par l'introduction sans réserves des meilleures pellicules ultra-sensibles et du meilleur matériel léger au détriment de certains secteurs (la C.S.T. fait tout le contraire), augmenter de 5 % la part *de l'exploitant, ou lui* redonner le soutien financier pour ses achats de matériel. Il faudrait favoriser financièrement la direction des salles par les projectionnistes, à défaut du pourcentage sur recettes qui serait *l'idéal. Toute indus*trie est évolutive. Il faut donc transférer les capitaux d'une branche à l'autre suivant les besoins, à l'américaine. Le statu quo du protectionnisme conduit lentement à la ruine et ajoute immoralement aux avantages du commerce ceux *du fonctionnariat. C'est* le double sans le quitte. — Albert JUROSS.

Scènes de la vie de province

A l'axiome de base, bien connu : le cinéma est art, le cinéma est métier, le cinéma est industrie, le cinéma est spectacle, on doit ajouter désormais : le cinéma est denrée de première nécessité. *Il n'est pas un petit bourg* français qui ne possède un écran et un projecteur. Tous les samedis soirs, ils sont des milliers à se presser à la porte des salles obscures, pour avaler en deux heures quelques mètres de pellicule. Dans les villes, on compte de trois à quinze salles aux noms immuables : Rex, Novelty, Paris, Cinémonde, Palace, Variétés, Capitole. On va au cinéma de Dunkerque à Perpignan, pour *de bien différentes raisons* et de bien différentes manières (mais l'essentiel n'est-il pas qu'on y aille ?).

Il est un second axiome : le provincial est enfermé dans une ville entourée par *la* campagne. *Aussi, le mot cinéma* se charge-t-il pour lui de plus de poids, et je dirai de sortilèges (au risque de passer pour un grand naïf aux yeux des *Parisiens). Les films arrivent* de Paris chaque semaine, et il attend le jour du changement de programme comme un bleu perdu dans le désert, dans le bled (il n'y a pas si longtemps...) attendait le jour du courrier. Il est loin de tout, ou du moins de *ce qu'il désire. Comme certains héros*

de Godard devaient traverser cours, rivières, parcs avant d'arriver à la maison du magot, le provincial voit entre lui et le cinéma une énorme étendue d'herbe, d'arbres (et l'on sait depuis **Bande à part** quels dangers peut recéler un arbre).
Les nouveautés lui parviennent en retard et déjà généreusement éventées par quelques magazines ou autres campagnes publicitaires plus ou moins bien orchestrées. Il sait, bien sûr, que Godard a fait **Les Carabiniers** en 1963 (il lit les "Cahiers"), mais il sait que, si le ciné-club ou l'art et l'essai locaux digression qui risque de verser dans la géographie et l'économie politique ne doit pas nous éloigner de notre sujet : le cinéma (en province).
Il est plusieurs manières d'aller au cinéma ; la première se rencontre également à Paris : le samedi soir, et on y mange des chocolats glacés et des caramels. On va voir la vedette préférée (ô force du star system), ou bien le film "dont on parle à Paris" : le film vedette de la saison, c'est-à-dire celui qui est le plus putain (il est des sergents recruteurs au cinéma).
Pourtant, il est une exception qui draine section locale de la Cinémathèque (temple rêvé, gardien de trésors convoités). Le nom de Langlois résonne à leurs oreilles comme celui de quelque archange auquel on doit une manne bimensuelle.
Et c'est ainsi que le provincial découvre, vers les années 60, **M, Vampyr, Der Blaue Engel,** et rêve que, peut-être cette année, **Nosferatu, Metropolis, Tih Minh, Birth of a Nation...**
Seul l'espoir est là, le reste n'est que vaticination. Il ne reste qu'à tourner en rond dans une cour boueuse avec une vieille Simca et rêver que l'on



L'inspecteur Juross ne manque pas de saluer les chefs-d'œuvre au passage

ne le programment point, il ne le verra jamais. Il sait que **Marnie** est sorti, comme il sait qu'il le verra (sans doute) dans un mois ou deux. (Rectification : par contre, il peut voir **Pouic-Pouic** ou **Les Gros Bras** une semaine après leur sortie parisienne).
Moralité : le provincial en arrive à jalouser le cousin parisien qui peut goûter bien avant lui au gâteau de fiançailles ; alors que lui voit repasser pour la quatrième fois en trois ans **Les Canons de Navarone.**
C'est là le lot de celui qui dépend du bon vouloir du seigneur. Tous n'étaient pas admis à la cour. C'est ainsi que l'on démontre une fois de plus que Paris n'est pas la France, et que la France est une colonie de Paris. Cette aussi bien l'amoureux du cinéma que le vulgum pecus ; cette locomotive est "the fabulous director", le grand Alfred H. Ce nom nous servira de transition. Quant aux vrais, aux purs, appelons-les par leur nom (horrible) : les cinéphiles. Eux se meurent, se languissent, s'énervent, s'irritent. Il leur arrive de sauter de joie lorsque, tout à coup, apparaît une affiche annonçant **Red River** ou **Moonfleet,** lorsque **Une femme est une femme** repasse timidement et qu'à l'horizon d'un prochain firmament se profile **Le Diabolique Docteur Mabuse.** Voilà la vie des cinéphiles au fond de leur petite sous-préfecture. Alors ils s'organisent, fondent des ciné-clubs, des cercles. Certains ont même la chance de voir s'ouvrir chez eux une courra Indianapolis. Il faudrait être Shakespeare (ou Godard) pour parler des affres, des joies, du désespoir du cinéphile de province. Il achète des revues, craint le pire lorsque les "Cahiers" paraissent en retard, s'agite et, n'y tenant plus, va passer trois ou quatre jours à Paris où il se gorge de bobines et revient ensuite faire rager les copains dans leur ville aux cinémas vides. O tristesse des salles les après-midi de semaine, vous chantera-t-on un jour ? Tel Marco Polo, il leur conte ses voyages merveilleux au pays du roi Eastmancolor ou ses pérégrinations oniriques dans la cité engloutie où Mack Sennett, D.W. Griffith, Feuillade et Méliès traquaient la pierre philosophale.

Jean-Pierre C. DUFREIGNE.

Bande annonce

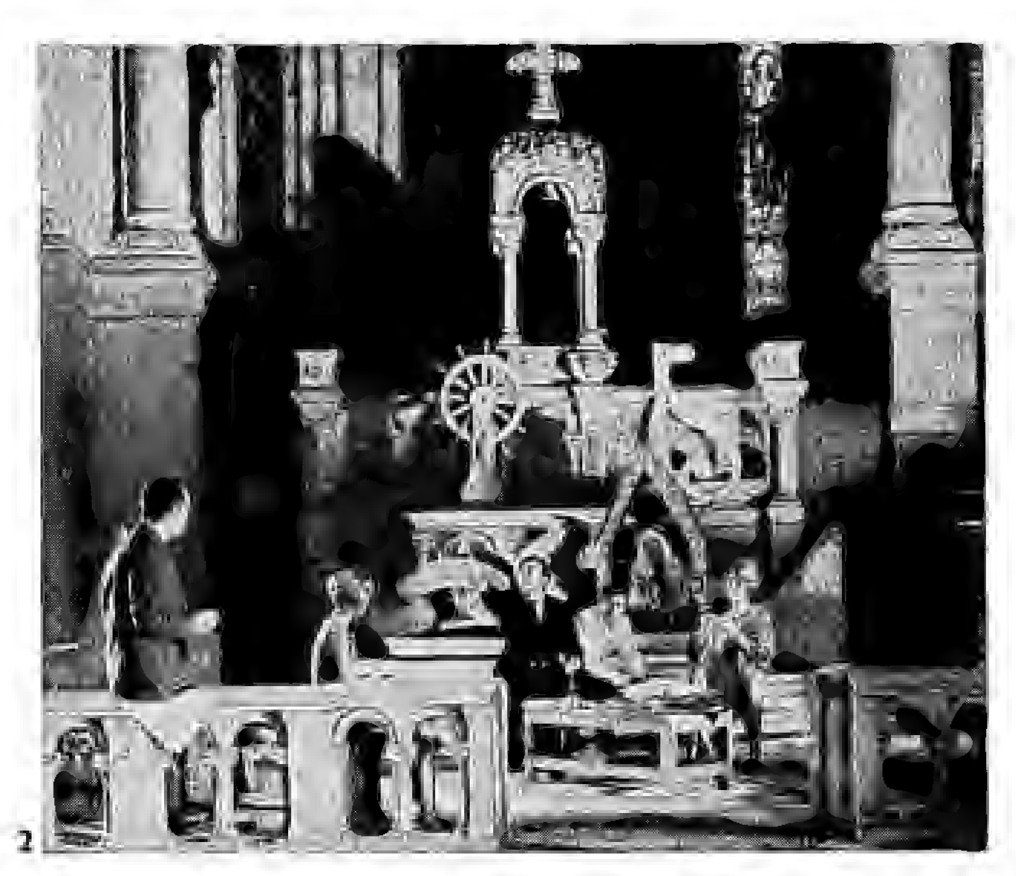
1 Agnès Varda : Le Bonheur (Jean-Claude, Claire et Olivier Drouot).
2 Jean Cayrol et Claude Durand : Le Coup de grâce (Michel Piccoli, Emmanuelle Riva, Jean-Jacques Lagarde, Alain Saury, Danielle Darrieux).
3 René Allio : La Vieille Dame indigne (Jean Bouise, Sylvie, Malka Ribovska).
4 Antoine Bourseiller : Marie Soleil (Danièle Delorme, Jacques Charrier).



1

3





2



1

1 Jean Aurel :
De l'amour (Michel Piccoli, Johanna Shimkus).
2 Carlos Vilardebo :
Les îles enchantées (Amalia Rodriguès).
3 Claude de Givray :
L'Amour à la chaîne.
4 Pierre Kast :
Le Grain de sable (Laurent Terzieff, Guido Alberti, Sylva Koscina).

2

1

2



4





1 Marc Sator : L'Eté algérien (Guy Gilles).
2 Georges Franju : Thomas l'imposteur (Fabrice Rouleau).
3 et 4 Jean Rouch : Gare du Nord (Barbet Schroeder) et Eric Rohmer : Place de l'Etoile (Jean-Michel Rouzière), deux sketches d'un long métrage 16 sur les quartiers de Paris.

Qu'est-ce que l'Art et l'Essai ?

par Jean-Pierre Biesse

Historique

L'essai.

Le manque d'argent pour l'aide aux confrères dans le besoin donna l'idée à certains critiques de créer, comme le Théâtre d'Essai de Jean Tardieu, une salle spécialisée projetant, par exemple, les films vus au cours des festivals et ensuite disparus.
En 1950, MM. Jeander et Lo Duca (côté critique) rencontrent MM. Weinberg et Philippe (côté exploitation), propriétaires des salles Monte-Carlo, Les Images et Les Reflets; cette dernière est instituée Cinéma d'Essai.

L'art.

M. Jeander quitte Paris. C'est donc M. Lo Duca qui doit trouver une nouvelle salle quand MM. Weinberg et Philippe se partagent leurs cinémas. Le Lord-Byron remplace Les Reflets.
Pendant ce temps, d'autres salles suivent l'exemple de donner, comme le faisaient les salles d'avant-garde, des programmes de qualité. On peut les appeler : Cinémas d'Art.
En 1954, M. Jeander rentre à Paris, et le Lord-Byron reprend sa liberté. C'est le Studio de l'Etoile qui prend la relève.

L'Art et l'Essai.

Des contacts ont lieu entre des critiques (M. Jeander) et des exploitants de Cinémas d'Art : M. Armand Tallier et Mme Peillon (Studio des Ursulines), Mme Cauhépé (Le Cardinet), MM. Cheray (Studio Parnasse) et Rouleau (Studio 28); et Mme Lancelot (Studio de l'Etoile, Cinéma d'Essai).
Ils aboutissent à la création d'une association dont le président doit être un critique. M. Georges Altman, vice-président de la critique, est nommé à ce poste; les membres exploitants sont : Mmes Peillon, Cauhépé et Lancelot; MM. Tallier et Cheray. Par la suite, M. Altman sera remplacé par M. Roger Régent, puis par le président actuel : M. Jeander. A la fin de 1955, l'A.F.C.A.E. était née.

Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai

Cette association a pour but la diffusion et l'expansion dans le public de l'Art cinématographique, par la projection de films anciens ou nouveaux et par d'autres moyens tels que : expositions, débats, publications, etc. Elle groupe sensiblement les mêmes membres que le S.C.A.R.E., mais comprend en plus des membres stagiaires qui ne pourront adhérer au syndicat qu'après classement de leurs salles par la commission officielle créée à cet effet.

Syndicat des Cinémas d'Art, de Répertoire et d'Essai

Le syndicat a pour objet de représenter et de défendre les intérêts d'ordre professionnel de ses membres qui se sont donné pour tâche de diffuser dans le public des œuvres audio-visuelles anciennes ou nouvelles apportant une contribution notable à l'Art de l'image animée.

Textes officiels

Le décret n° 61-1244 du 17-9-61 portant définition et classement des Théâtres cinématographiques d'Art et d'Essai a été incorporé par décret n° 62-1060 du 11-9-62, dans le Code général des Impôts :
« *Art. 326 sexiès.* — Les cinémas d'art et d'essai sont des théâtres cinématographiques commerciaux projetant des programmes présentant les caractéristiques fixées à l'article 326 *septiès* ci-après et dans les conditions prévues par les articles 326 *octiès* et 326 *noniès.*
« *Art. 326 septiès.* Les programmes cinématographiques d'art et d'essai doivent être composés de films présentant l'une au moins des caractéristiques suivantes :
« 1° Films présentant d'incontestables qualités mais n'ayant pas obtenu auprès du public l'audience qu'ils méritaient;
« 2° Films ayant un caractère de recherche ou de nouveauté dans le domaine de la création cinématographique;
« 3° Films reflétant la vie de pays dont la production cinématographique est assez peu diffusée en France;
« 4° Films de court métrage tendant à renouveler par leur qualité et leur choix le spectacle cinématographique.
« Peuvent être également compris dans les programmes cinématographiques d'art et d'essai :
« *a*) A concurrence d'un maximum de 50 p. 100, des films de reprise présentant un intérêt artistique ou historique, et notamment des films considérés comme des « classiques de l'écran »;
« *b*) A concurrence d'un maximum de 25 p. 100, des films récents ayant concilié les exigences de la critique et la faveur du public et pouvant être considérés comme apportant une contribution notable à l'art cinématographique;
« *c*) A concurrence d'un maximum de 10 p. 100, des films d'amateurs présentant un caractère exceptionnel.
« *Art. 326 octiès.* — 1° Le classement d'un théâtre cinématographique dans la catégorie des théâtres d'art et d'essai est effectué sur présentation au Centre National de la Cinématographie d'une liste des programmes projetés dans les douze mois précédents.
« Le classement s'effectue dans l'une des deux catégories suivantes :
« Catégorie A. — Minimum de 50 p. 100 des programmes d'art et d'essai.
« Catégorie B. — 20 à 50 p. 100 des programmes d'art et d'essai.
« Toutefois, les minima doivent être :
« De 80 p. 100 pour Paris;
« De 50 p. 100 pour les communes de 200.000 habitants;
« De 40 p. 100 pour les communes de 60.000 à 200.000 habitants;
« De 30 p. 100 pour les communes de 20.000 à 60.000 habitants;
« De 20 p. 100 pour les communes au-dessous de 20.000 habitants.
« 2° La publicité et l'affichage réalisés par les théâtres cinématographiques d'art et d'essai doivent insister sur l'aspect culturel et artistique du spectacle.
« La projection des films étrangers doit être effectuée en version originale, sous-titrée, sauf dérogation accordée par le directeur général du Centre National de la Cinématographie sur avis de la commission prévue à l'article 326 *noniès* et en tenant compte de l'extrême qualité du doublage.
« *Art. 326 noniès.* — Le classement est effectué par le directeur général du Centre National de la Cinématographie, sur proposition d'une commission comprenant des représentants de l'administration, de la profession, etc.
« *Art. 326 déciès.* — Les théâtres cinématographiques bénéficiant du classement dans la catégorie d'art et d'essai doivent adresser au Centre National de la Cinématographie, après chaque période de six mois, la liste des films qu'ils auront projetés.
« Sur proposition de la commission prévue à l'article 326 *noniès* et en cas de manquements graves aux conditions fixées par la présente décision ainsi qu'à toute obligation réglementaire, le directeur général du Centre National de la Cinématographie radie le

théâtre cinématographique intéressé de la liste de classement des théâtres cinématographiques d'art et d'essai. »

En fait...

Il n'existe pas de liste officielle des films d'Art et d'Essai. Mais, chaque année, l'A.F.C.A.E. en publie une officieuse, qui comporte plus de mille titres, et qui reflète d'assez près l'avis de la commission. Cette commission se réunit deux fois l'an, sous forme d'une sous-commission de dix membres présidée par M. Pierre Barbin. L'A.F.C.A.E. publie en outre dans chacun de ses bulletins des propositions de titres de films « art et essai ». (*Cf.* nos remarques, un peu plus loin.)

Détaxation

Article 1562 A de la loi de finances rectificative parue au *Journal Officiel* du 5-12-60 (*J. O.* n° 99 A.N.) :
« Dans les villes où sont exploités des théâtres cinématographiques classés dans la catégorie d'Art et d'Essai, une délibération du conseil municipal peut faire bénéficier ces exploitations d'une réduction de l'impôt sur les spectacles calculée par paliers de recettes hebdomadaires, conformément au barème ci-après :
« 100 p. 100 jusqu'à 500 F de recette;
« 50 p. 100 de 500 à 1.500 F de recette;
« 25 p. 100 de 1.500 à 5.000 F de recette. Cette dernière réduction n'est toutefois applicable que dans les salles de catégorie A. »

Et la famille

L'association Jeunesse et Famille classe un certain nombre de films pour « tous » parmi lesquels l'A.F.C.A.E. désigne ceux susceptibles d'être projetés dans une salle d'Art et d'Essai. Le cumul des deux détaxations Art et Essai et Jeunesse et Famille se calcule ainsi :
100 p. 100 jusqu'à 800 F de recettes;
75 p. 100 de 800 à 1.000 F de recettes;
50 p. 100 de 1.000 à 1.500 F de recettes;
25 p. 100 de 1.500 à 5.000 F de recettes (salles de catégorie A seulement).

Nombre et répartition des Cinémas d'Art et d'Essai

	Paris	Province	Banlieue	Totaux
Membres de l'A.F.C.A.E.	33	25	6	64
Indépendants syndiqués au S.C.A.R.E.	2	1		3
Stagiaires	1	4	1	6
Indépendants	1	3		4
Totaux	37	33	7	77

Paris

2.811.171 habitants; 314 cinémas dont 37 A. et E. qui totalisent 11.974 places, soit une moyenne de 320 fauteuils par salle. Le plus grand (*Arc-en-Ciel*) : 500; le plus petit (*Champo*) : 158. 34 sont équipés du scope, 4 du 16 mm et 24 sont permanents. Tous sont de catégorie A (minimum 80 % de films A. et E.) et programment les films étrangers en version originale sous-titres français.
Liste des salles (classement de juillet 1964), par arrondissement; après le nom du cinéma et celui de son directeur (entre parenthèses), le pourcentage de films A. et E. projetés, le nombre de séances hebdomadaires, la présence ou non des actualités (A), et des remarques concernant les salles d'exclusivité et stagiaires.

II°. *Le Vendôme* (MM. Thirriot et Brucker) : 100 %, 35 s., A, Exclusivité.
V°. *Celtic* (M. Loyau) : 100 %, 30 s.
V°. *Champo* (M. Joly) : 92 %, 35 s., Indépendant.
V°. *Le Cujas* (M. Douvin) : 81 %, 35 s., A.
V°. *Logos* (Mmes Villeneuve et Noyret) : 80 %, 35 s., 2° Exclusivité.
V°. *Les Noctambules* (M. Douvin) : 92 %, 35 s., A.
V°. *Panthéon* (M. Braunberger) : 100 %, 42 s., parfois Exclusivité ou 2° Exclusivité.
V°. *Quartier-Latin* (M. Gourevitch) : 94 %, 42 s., anciennes A.
V°. *Studio du Val-de-Grâce* (M. Regnard) : 86 %, 20 s., A, parfois Exclusivité.
V°. *Studio Saint-Germain* (M. Gourevitch) : 94 %, 42 s.
V°. *Studio Saint-Séverin* (MM. Wassermann et Glanzberg) : 100 %, 35 s., parfois Exclusivité.
V°. *Studio des Ursulines* (Mme Peillon) : 100 %, 35 s., Exclusivité.
VI°. *Bonaparte* (MM. Thirriot et Brucker) : 85 %, 35 s., A, Exclusivité et 2° Exclusivité.
VI°. *Le Dragon* (MM. Gourevitch et Makovski) : 80 %, 35 s., A, Exclusivité.
VI°. *Studio Parnasse* (M. Cheray) : 83 %, 14 s., parfois Exclusivité.
VII°. *Dominique* (MM. Rochman, Lichtiger et Aufrère) : 80 %, 15 s.
VII°. *Pagode* (Mme Decaris) : 100 %, 19 s., A, Exclusivité.
VII°. *Studio Bertrand* (Mme Dupuy) : 92 %, 12 s.
VIII°. *Le Biarritz* (Mme Baer) : 100 %, 35 s., A, Exclusivité.
VIII°. *Cinéma des Champs-Elysées* (M. Lavaud) : 80 %, 42 s., A.
VIII°. *Monte-Carlo* (MM. Weinberg et Lazare) : 92 %, 35 s., A, Exclusivité.
VIII°. *Studio Publicis* (MM. Siritzky) : 35 s., A, Exclusivité, Indépendant inscrit au S.C.A.R.E.
IX°. *Hollywood* (M. Boublil) : 35 s., A, 2° Exclusivité.
IX°. *Studio* 43 (MM. Rochman, Lichtiger et Aufrère) : 90 %, 35 s.
X°. *Casino Saint-Martin* (M. Hatchuel) : 80 %, 35 s., A.
XI°. *Studio République* (Mme Graza) : 13 s., Indépendant inscrit au S.C.A.R.E.
XIV°. *Studio Raspail* (MM. Thirriot et Brucker) : 89 %, 15 s., A.
XV°. *Arc-en-Ciel* (M. Bakouche) : 80 %, 13 s.
XV°. *Saint-Lambert* (M. Isclin-Sandoz) : 98 %, 13 s., A.
XVI°. *Passy* (MM. Makovski et Desjoyeaux) : 80 %, 17 s., anciennes Actualités.
XVI°. *Le Ranelagh* (M. Ginet) : 100 %, 11 s., Exclusivité : *Ambassade.*
XVII°. *Calypso* (Mme Philippe) : 92 %, 35 s., A, 2 Exclusivité.
XVII°. *Mac-Mahon* (M. Villion) : 80 %, 35 s., A.
XVII°. *Les Reflets* (Mme Philippe) : 35 s., A, Stagiaire.
XVII°. *Studio de l'Etoile* (M. Wassermann) : 100 %, 35 s., Exclusivité.
XVII°. *Studio des Acacias* (MM. Wassermann et Glanzberg) : 100 %, 14 s.
XVIII°. *Studio* 28 (M. Roulleau) : 94 %, 19 s.

Banlieue et province

Sur les 5.000 cinémas de France (Paris excepté), il y a 40 A. et E., qui totalisent 19.199 places, soit une moyenne de 479 fauteuils par salle. Les deux plus grands (*Casino du Lido*, à Puteaux; *Excelsior*, à Sedan) : 1.000. Le plus petit (*La Tannerie*, à Versailles) : 200. 33 sont équipés du scope, 8 du 16 mm, 6 sont permanents et 16 projettent régulièrement la version originale.

Liste des salles (classement de juillet 1964) : d'abord le département, la ville, son nombre d'habitants et de cinémas; ensuite, le cinéma A. et E., et la suite comme pour la liste parisienne, sauf que l'exclusivité n'a plus de sens en province.
Alpes-Maritimes :
Nice, 294.976 h., 43 c. *Ritz* (M. et Mme Ducard) : 89 %, 28 s., A.
Ardennes :
Charleville, 24.402 h., 3 c. *Palace* (MM. Thirriot et Brucker) : 30 %, 10 s., A.
Sedan, 21.766 h., 3 c. *Excelsior* (MM. Thirriot et Brucker) : 30 %, 7 s., A.
Bouches-du-Rhône :
Aix-en-Provence, 72.696 h., 8 c. *Club* (MM. Guillaume et Vésian) : 48 %, 15 s.
Marseille, 783.738 h., 103 c. *Le Paris* (MM. Tarizzo et Durbec) : 84 %, 28 s., A.
Calvados :
Caen, 95.538 h., 9 c. *A.B.C.* (M. Renard) : 35 %, 11 s., Stagiaire. *Théâtre-Maison de la Culture* (MM. Bouffartigue et Trèhard) : 4 à 6 s., Stagiaire.
Doubs :
Besançon, 101.729 h., 14 c. *Building* (M. Colard) : 80 %, 16 s., A.
Finistère :
Brest, 142.901 h., 15 c. *Théâtre Comœdia* (M. Holley) : 81 %, 8 s., A.
Haute-Garonne :
Toulouse, 330.570 h., 30 c. *Paris* (M. Couzinet) : 21 s., A, Indépendant.
Gironde :
Bordeaux, 254.122 h., 42 s. *L'Intendance* (M. Couzinet) : 65 %, 21 s., A. *Victoria* (Mme *Dereix*) : 10 s., A, Stagiaire.
Hérault :
Montpellier, 123.367 h., 12 c. *Royal-Studio* (M. Rolland) : 40 %, 21 s., A. *Le Lynx* (M. Pompian) : 35 s., A, Indépendant.
Indre-et-Loire :
Tours, 96.472 h., 12 c. *Studio des Ursulines* (M. Fontaine) : 58 %, 8 s.
Isère :
Grenoble, 162.764 h., 15 c. *Le Club* (M. Boyer) : 65 %, 15 s., A.
Landes :
Hossegor, 1.755 h., 4 c. *Le Bengali* (M. Barrière) : 26 %, A.
Loire :
Roanne, 93.203 h., 9 c. *Ciné-Zed* (M. Anglade) : 50 %, 12 s., A.
Loire-Atlantique :
Nantes, 246.227 h., 32 c. *Rex* (M. Jean) : 50 %, 15 s., A.
Maine-et-Loire :
Angers, 122.269 h., 14 c. *Rex* (M. Morillon) : 15 s., A. Indépendant inscrit au S.C.A.R.E.
Meurthe-et-Moselle :
Nancy, 133.532 h., 15 c. *Studio Cameo* (M. Jung) : 42 %, 6 s., A.
Moselle :
Metz, 109.678 h., 9 c. *Pax* (Mme Olinger) : 16 s., A, Stagiaire.
Oise :
Creil, 21.158 h., 4 c. *Club* (M. Ventura) : 56 %, 5 s., A.
Puy-de-Dôme :
Clermont-Ferrand, 134.263 h., 14 c. *L'Essai* (M. Legay) : 91 %, 4 s.
Haut-Rhin :
Mulhouse, 110.735 h., 10 c. *Corso* (M. Burkmann) : 45 %, 22 s., A.
Rhône :
Lyon, 535.784 h., 79 c. *Duo* (Mme Auran) : 83 %, 45 s., A.
Haute-Savoie :
Rumilly, 6.270 h., 1 c. *Rex* (M. Boisgard) : 20 %, 4 à 7 s., A.
Seine :
Asnières, 82.201 h., 7 c. *Alcazar-Cinéma* (M. Lescure) : 73 %, 9 s., A.
Pantin, 46.401 h., 3 c. *Palace* (M. Graziani) : 6 s., A, Stagiaire.

Puteaux, 39.687 h., 3 c. *Casino du Lido* (M. Vérin) : 50 %, 8 s., A.
Seine-et-Oise :
Le Raincy, 15.267 h., 2 c. *Le Sévigné* (M. Roelandt) : 27 %, 8 s., A.
Le Vésinet, 18.193 h., 1 c. *Médicis* (Mme Simon) : 26 %, 8 s., A.
Sarcelles-Lochères, 36.028 h., 2 c. *Le Ravel* (M. et Mme Galtier) : 30 %, 5 s., A.
Versailles, 95.149 h., 8 c. *La Tannerie* (M. Edeline) : 80 %, 10 s., A.
Seine-Maritime :
Bois-Guillaume, 6.887 h., 1 c. *Coucou* (M. Deniau) : 40 %, 8 s., A.
Le Havre, 184.133 h., 16 c. *Le Grillon* (M. Chassin) : 14 s., A.
Rouen, 123.474 h., 11 c. *Studio* 34 (M. Leroy) : 15 s., A, Indépendant.
Tarn :
Lavaur, 6.622 h., 2 c. *Rex* (M. Aillos) : 20 %, 4 s., A.
Var :
Toulon, 172.586 h., 25 c. *Club* (MM. Féraud et Rougeyron) : 82 %, A.
Vosges :
Neufchâteau, 5.175 h., 2 c. *Scala* (M. Lulin) : 28 %, 9 s., A.

Remarques professionnelles

Extraits de la lettre du directeur de l'Alcazar d'Asnières, ces commentaires qui résument l'expérience de beaucoup de ses confrères :
« Il faut comprendre qu'une salle située à vingt minutes des salles d'exclusivité est, à 50 %, une salle de seconde vision. A mesure que je forme au goût du bon cinéma un public populaire, il devient impatient et n'a plus le temps d'attendre les quelques mois dont Paris protège son exploitation. De sorte que mes meilleurs clients, après un an de formation chez moi, deviennent des clients de la Pagode ou du Publicis, etc., et ne reviennent chez moi que s'ils estiment que le film mérite une seconde lecture. Ce qui est souvent le cas.
« Films en V.O. autant que possible. Mais jamais le samedi ou le dimanche, pour la simple raison que le public populaire ne lit pas assez vite et ne peut pas à la fois voir image et texte (petit problème de psychologie élémentaire des seuils de perception globale, totalement ignoré des augures). En semaine, un public plus « bourgeois » qui se lève moins tôt le matin peut sortir le soir et voir-et-lire un film.
« Le cas particulier du ciné d'Art et d'Essai en milieu populaire est assez intéressant. Car c'est à la crémière d'en face, au chauffeur de taxi du coin, etc., que je fais avaler *Le Couteau dans l'eau, Les Corps sauvages, Hallelujah les collines* ou *Ciel pur*. Ou du moins, c'est eux que je vise. Le seul moyen de les appâter, c'est de leur donner le dimanche le film de bonne qualité qu'ils veulent voir (disons *La Rivière Kwaï* ou *L'Homme de Rio*) et de leur montrer alors le film-annonce de *Rashomon* ou des *Fraises sauvages*. Sur deux mille gars, alors, j'ai une chance d'en accrocher dix ou vingt. Lesquels, plus tard, iront à Paris comme je vous disais. Et on recommence, ou plutôt on continue. C'est d'ailleurs très marrant. » (J. Lescure.)
Et, de la lettre du directeur du Corso de Mulhouse, ces suggestions :
« Nous pensons qu'il serait préférable, dans l'intérêt de tous, que ce soit le film d'Art et d'Essai qui obtienne une détaxation plus importante pendant son passage que la détaxation de la salle. Ceci serait plus logique et inciterait les exploitants à passer davantage de films d'Art et d'Essai.
« 99 % des films sont passés en V.F.; les essais V.O. n'ont pas été concluants. » (M. Burkmann.)

Observations

Vingt-trois villes de plus de 60.000 habitants n'ont pas de salle Art et Essai. (Entre parenthèses, le nombre de cinémas existant dans cette ville.) : Amiens (13), Avignon (7), Béziers (10), Bourges (6), Calais (9), Dijon (10), La Rochelle (10), Le Mans (10), Nîmes (12), Lille (26), Lorient (8), Orléans (6), Pau (7), Perpignan (10), Reims (13), Rennes (12), Roubaix (13), Saint-Etienne (33), Saint-Quentin (7), Strasbourg (15), Tourcoing (10), Troyes (8), Villeurbanne (14).

Les vingt metteurs en scène les plus projetés en Art et Essai (suit le nombre de leurs films figurant dans le catalogue Art et Essai 1963-64 de l'A.F.C.A.E.) :
Paris : Bergman (15), Hitchcock (12), Buñuel (11), Carné (5), Antonioni (8), Eisenstein (5), Ford (12), Lang (7), Welles (6), Minnelli (6), Renoir (11), Huston (4), Resnais (5), Clair (10), Kazan (7), Truffaut (5), Losey (4), Aldrich (5), Hawks (5), Godard (6).
Province : Bergman (15), Hitchcock (12), Buñuel (11), Clair (10), Carné (5), Welles (6), Autant-Lara (4), Godard (6), Resnais (5), Vadim (5), Antonioni (8), Clément (9), Kazan (7), Renoir (11), Truffaut (5), Tati (3), Malle (3), Clouzot (4), Becker (8), Zinnemann (3).

Politiques :

Présents : 28 réalisateurs et 188 films, soit une moyenne de 6,7 films par auteur. Cette loi du nombre joue évidemment beaucoup, mais plus à Paris qu'en province, où la politique des auteurs est encore partiellement remplacée par celle du film-acteur (*Le Train sifflera trois fois, La Vérité, Le Diable au corps*).
En fait, les quelques années de retard de la province sur Paris sont dues : à la difficile pénétration de la V.O.; à la lenteur de diffusion des snobismes; à une solide tendance conservatrice.

Dans l'un et pas dans l'autre :
Paris : Eisenstein, Ford, Lang, Minnelli, Huston, Losey, Aldrich, Hawks.
Province : Autant-Lara, Vadim, Clément, Tati, *Malle, Clouzot, Becker, Zinnemann.*
a) *Racisme :*
8 étrangers (6,5 Américains, 1 Russe, 0,5 Allemand) contre 7 Français et 1 Américain. Parmi les 20 réalisateurs les plus projetés, la comparaison Paris-Province donne, en « étranger », les résultats suivants : sur 10 : 9 à 4; sur 20 : 14 à 7.
C'est-à-dire que c'est encore une question de V.O., de mode : le cinéma américain contre le cinéma de qualité (le n° 31 des « Cahiers » n'est pas encore arrivé en province).
b) *Intellect :*
8 cinéastes contre 2 (Tati, Becker).
Malentendu sur ces deux cinéastes : 1. Tati, le comique, le Chaplin français; 2. Becker, la « qualité », comme Clément ou Malle.
La pensée (Eisenstein, Huston, Losey, Hawks) et la poésie (Ford, Lang) sont remplacés par la « thèse » (Autant-Lara, Clouzot, Malle, Clément, Zinnemann). Car existe encore en province (aussi, mais d'une manière sensiblement différente, à Paris) la *sécession* du fond et de la forme (responsabilité des ciné-clubs).

Petit palmarès

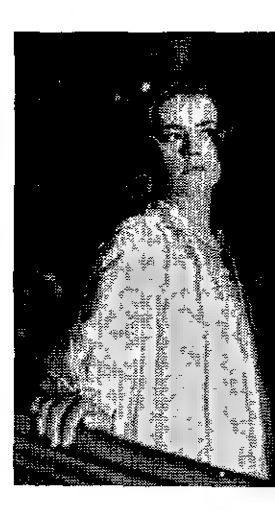
Voici enfin, à titre documentaire, une liste type des « dix meilleurs films français » depuis la Libération, effectuée en dépouillant les réponses des directeurs de salles Art et Essai qui ont eu la gentillesse de répondre à notre questionnaire :

1. *Les Vacances de M. Hulot.*
2. *Jeux interdits.*
3. *Hiroshima mon amour.*
4. *Les Amants.*
5. *Les Parapluies de Cherbourg.*
6. *Jules et Jim.*
7. *Et Dieu créa la femme.*
8. *A bout de souffle.*
9. *Mourir à Madrid.*
10. *Cléo de cinq à sept.*


1


6


8



qui les prend-on ?

que la liste des cinéastes (et des films) tés révèle une grande confusion sur ce le cinéma, on doit chercher une signion, disons thématique, expliquant un uoi (plus ou moins cohérent) à ces En prenant les dix premiers noms de te province (plus nette que la pari-), nous pourrions obtenir ceci :
nan : le chrétien et la femme (ou l'âme fesse);
cock : le maître du suspense (un fu-);
el : le surréaliste, le fou mystique;
: le populiste prévertien;
t-Lara : l'athée qui défie la censure;
rd : le mystère de la N.V.;
is : l'héritier de la qualité française;
n : le créateur de B.B.
eux autres représentent davantage ce sont, c'est-à-dire :
: un remarquable scénariste (il conte, ire ou pleurer);
s : l'énorme Amérique.

en et le nouveau

urs parmi les vingt réalisateurs, la comon Paris-Province à propos de la vieille la nouvelle vague, donne : en « ancien », ; en « nouveau », 3 à 6.
-dire que, proportionnellement, la N.V. tant représentée que la V.V., tant à qu'en province. L'américanisation n'a étruit l'équilibre.

le critique de la des films Art et Essai

liste (1963-1964) est publiée par l'A.F. et le S.C.A.R.E. Elle contient 759 dont ceux de 241 films français. (La 1964-1965, à paraître prochainement, rendra un millier de titres.)

buent à la détaxation :

autres : *Branquignol, Les Canons de one, Le Carrousel fantastique, Le Cave oiffe, Celui qui doit mourir, Cent un tiens, Le Couteau dans la plaie, Le ne paie pas, Dimanche d'août, Les nches de Ville-d'Avray, Le Doulos, Elle nsé qu'un seul été, La Famille Fenouil-La Guerre des boutons, Hellzapoppin, Jamais le dimanche, Le Jour et l'heure, Le Jour le plus long, Kapo, Laurence d'Arabie, La Loi du fouet, Les Louves, Orfeu negro, Les Orgueilleux, La Peau et les os, Le Pont de la Rivière Kwaï, Le Pousse-pousse, Quelle joie de vivre, Qui êtes-vous, monsieur Sorge ?, Le Repos du guerrier, Retour de manivelle, Sans tambour ni trompette, Les Sorcières de Salem, Tant qu'il y aura des hommes, Le Train sifflera trois fois, Le Travail, c'est la liberté, Un raisin au soleil, Une poignée de neige, La Vache et le prisonnier, La Vérité, Vers l'extase, Volpone, Le Voyage en ballon...* et d'autres, par exemple l'école « comique » anglaise : *De l'or en barres, Geneviève, L'Homme au complet blanc, Maggie, Passeport pour Pimlico, Tueur de dames, Whisky à gogo*, etc.

Présence à mi-temps :

Si certains metteurs en scène sont assez bien représentés dans ce catalogue par rapport à leurs films sortis : Astruc, les Comiques — Marx, Lloyd, Chaplin (c.-m.), Fields —, Franju, Leenhardt, Mizoguchi – au même titre que Kinoshita, Ichikawa, Inagaki, Kinugasa, Shindo –, Rossellini, Visconti, la N.V. – Kast, Chabrol, Godard, Truffaut, Demy; ajoutons, parmi les muets, Eisenstein, les Comiques toujours, *La Passion de Jeanne d'Arc*; les films de montage en général : *Paris 1900, 14-18*, etc. – ; et les auteurs d'un seul film : Papatakis, Rozier, Wayne, De Seta, Peckinpah, Laughton, Rivette, Stevens, Rohmer, etc. (tous assez projetés en province)...

Par contre, *il n'y a que :* 2 Boetticher (*Seven Men From Now, Legs Diamond*), 2 Capra (*Vous ne l'emporterez pas avec vous, New York-Miami*), 1 DeMille (*Greatest Show On Earth*), 1 Dovjenko (*Poème de la mer*), 1 Garnett (*Les Combattants de la nuit*), 3 Guitry (*Les Perles de la couronne, Assassins et voleurs, Ils étaient neuf célibataires*), 5 Hawks, 1 Lewis (*Errand Boy*),1 Lubitsch (*To Be or Not to Be*), 2 McCarey (*Duck Soup, La Brune brûlante*), 1 Vidor (*Hallelujah !*), 4 Walsh...

Et enfin, *aucun* de ces films n'est tenu pour « Art et Essai » : *L'avventura, Les Anges du péché, La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz, Robinson Crusoe, Les Godelureaux, Un roi à New York, L'Aigle à deux têtes, Les Parents terribles, Funny Face, Ordet, La Prisonnière du désert, Le Jugement des flèches, Verboten, La Tour de Nesle, La Poison, La Vie d'un honnête homme, Gentlemen Prefer Blondes, Monkey Business, Psycho, Vertigo, The Trouble With Harry, Splendor in the Grass, Lolita, Le Tigre du Bengale, Invraisemblable vérité, Gipsy, Heaven Can Wait, Elle et lui, Lola Montès, Madame de, Autopsie d'un meurtre, Derrière le miroir, Johnny Guitar, Le Testament du Docteur Cordelier, Le Carrosse d'or, Lourdes et ses miracles, Guerre et paix, Man Without a Star, L'Esclave libre, Boulevard du Crépuscule, Sabrina*, etc.
– ni *aucun* film de Borzage, Cottafavi, Dwan, Ermler, Sternberg, Tourneur...

Généralités

Les Cinémas d'Art et d'Essai sont entreprises commerciales. Un directeur ne décide pas de faire classer sa salle pour l'Art, mais pour (essayer d') attirer le public. Il profite alors : *a*) de programmes « de qualité », qui marchent grâce aux étudiants et, accessoirement, aux bourgeois; *b*) de la détaxation; *c*) du renom, par la suite, de « salle à la mode », qui lui garantit un minimum hebdomadaire. On ne peut lui reprocher, bien au contraire, de faire de l'argent avec de bons films. Mais, peut-être, un certain manque d'audace :
1° Paris : la multiplication des salles Art et Essai divise plus qu'elle n'additionne leurs résultats positifs, celles-ci : *a*) projetant chaque année les mêmes programmes que l'année précédente (Quartier-Latin); *b*) passant chaque semaine un film programmé ailleurs la semaine précédente (Studio-Cujas, Studio 43); *c*) se seléťosant autour de trois ou quatre titres (Celtic); *d*) paralysant leur programmation par des exclusivités trop longues et trop chères (Ursulines, Vendôme). En bref, manque d'imagination dans les programmes par rapport au nombre des salles.
2° Province : trop de films projetés n'ont rien à voir avec une véritable programmation « Art et Essai »; la V.O. est loin d'être couramment admise (et même quand la version doublée est loin d'être d'une « extrême qualité »...).
Heureusement, ces généralités souffrent d'assez nombreuses exceptions.

(Dossier établi par Jean-Pierre BIESSE.)


9


2


10


7


3


5

Dix ans de cinéma français

	10 meilleurs rendements	festivals	prix divers	cahiers (rédacteurs et lecteurs)
1954	SI VERSAILLES M'ÉTAIT CONTÉ LE ROUGE ET LE NOIR LE COMTE DE MONTE-CRISTO PAPA, MAMAN, LA BONNE ET MOI TOUCHEZ PAS AU GRISBI LE MOUTON A CINQ PATTES ALI-BABA ET LES QUARANTE VOLEURS LES FEMMES S'EN BALANCENT CADET ROUSSELLE LE GRAND JEU	AVANT LE DÉLUGE (Cannes : prix int.) MONSIEUR RIPOIS (Cannes : mise en scène) L'AFFAIRE MAURIZIUS (Karlovy Vary : int. masc.) LES FRUITS SAUVAGES (Locarno : prix sp.)	LES DIABOLIQUES (Delluc) LES STATUES MEURENT AUSSI (Vigo) LE BLÉ EN HERBE (Cinéma français)	TOUCHEZ PAS AU GRISBI MONSIEUR RIPOIS CHATEAUX EN ESPAGNE LE BLÉ EN HERBE
1955	NAPOLÉON LES GRANDES MANŒUVRES FRENCH CANCAN LES DIABOLIQUES LES HOMMES EN BLANC CHIENS PERDUS SANS COLLIER DU RIFIFI CHEZ LES HOMMES PAPA, MAMAN, MA FEMME ET MOI LES ÉVADÉS NANA	DU RIFIFI CHEZ LES HOMMES (Cannes : *mise en scène*) LES MAUVAISES RENCONTRES (Venise : médaille) PAPA, MAMAN, LA BONNE ET MOI (Berlin)	LES GRANDES MANŒUVRES (Delluc) ZOLA (Vigo) LES ÉVADÉS (Cinéma français)	LOLA MONTÈS LES MAUVAISES RENCONTRES DU RIFIFI CHEZ LES HOMMES FRENCH CANCAN LOURDES ET SES MIRACLES ——— LOLA MONTÈS DU RIFIFI CHEZ LES HOMMES FRENCH CANCAN LES MAUVAISES RENCONTRES LES GRANDES MANŒUVRES
1956	MICHEL STROGOFF NOTRE-DAME DE PARIS GERVAISE LE MONDE DU SILENCE LA TRAVERSÉE DE PARIS LE CHANTEUR DE MEXICO SI TOUS LES GARS DU MONDE FOLIES-BERGÈRE CETTE SACRÉE GAMINE SI PARIS NOUS ÉTAIT CONTÉ	LE MONDE DU SILENCE (Cannes : palme d'or) LE MYSTÈRE PICASSO (Cannes : prix sp.) LE BALLON ROUGE (Cannes : court métrage) GERVAISE (Venise : int. fém.) LA TRAVERSÉE DE PARIS (Venise : int. masc.) SI TOUS LES GARS DU MONDE (Karlovy Vary : gr. pr.)	LE BALLON ROUGE (Delluc) NUIT ET BROUILLARD (Vigo) LE BALLON ROUGE (Cinéma français) NUIT ET BROUILLARD (Cinéma français) LE BALLON ROUGE (Oscar scénario) LE MONDE DU SILENCE (Oscar docum.)	UN CONDAMNÉ A MORT S'EST ÉCHAPPÉ ELÉNA ET LES HOMMES NUIT ET BROUILLARD LA TRAVERSÉE DE PARIS GERVAISE ——— UN CONDAMNÉ A MORT S'EST ÉCHAPPÉ ELÉNA ET LES HOMMES LA TRAVERSÉE DE PARIS ET DIEU... CRÉA LA FEMME
1957	LE TRIPORTEUR PORTE DES LILAS LE CHOMEUR DE CLOCHEMERLE UNE PARISIENNE A PIED, A CHEVAL ET EN VOITURE LES AVENTURES D'ARSÈNE LUPIN POT-BOUILLE CASINO DE PARIS NATHALIE	UN CONDAMNÉ A MORT (Cannes : mise en scène) NUIT ET BROUILLARD (Karlovy Vary : doc.) LES SORCIÈRES DE SALEM (Karlovy Vary : interpr.) LE FEU AUX POUDRES (San Sebastian : int. masc.)	ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD (Delluc) LÉON LA LUNE (Vigo) PORTE DES LILAS (Cinéma français)	SAIT-ON JAMAIS... PORTE DES LILAS ASSASSINS ET VOLEURS LES TROIS FONT LA PAIRE ——— SAIT-ON JAMAIS... PORTE DES LILAS LES ESPIONS MORT EN FRAUDE

	MON ONCLE LES GRANDES FAMILLES L'EAU VIVE EN CAS DE MALHEUR LA LOI, C'EST LA LOI MAIGRET TEND UN PIÈGE LES AMANTS LE MIROIR A DEUX FACES	LE BEAU SERGE (Locarno : voile d'argent) MONTPARNASSE 19 (Bruxelles : int. fém.) LES MISTONS (Bruxelles : mise en scène)	LES TRICHEURS (Cinéma français) MON ONCLE (Oscar film étranger)	LES AMANTS MONTPARNASSE 19 LES MISTONS MON ONCLE UNE VIE LES AMANTS
1959	LA VACHE ET LE PRISONNIER ORFEU NEGRO LES LIAISONS DANGEREUSES 1960 BABETTE S'EN VA-T-EN GUERRE ARCHIMÈDE LE CLOCHARD LA JUMENT VERTE RUE DES PRAIRIES VOULEZ-VOUS DANSER AVEC MOI ? LES QUATRE CENTS COUPS MAIGRET ET L'AFFAIRE SAINT-FIACRE	ORFEU NEGRO (Cannes : palme d'or) LES QUATRE CENTS COUPS (Cannes : mise en scène) HIROSHIMA MON AMOUR (Cannes : S.E.C.T.) A DOUBLE TOUR (Venise : int. fém.) LES COUSINS (Berlin : ours d'or) ARCHIMÈDE LE CLOCHARD (Berlin : int. masc.) MOI, UN NOIR (Locarno : docum.)	ON N'ENTERRE PAS LE DIMANCHE (Delluc) LE BEAU SERGE (Vigo) LES ÉTOILES DE MIDI (Cinéma français) LE POISSON ROUGE (Oscar court métrage)	HIROSHIMA MON AMOUR PICKPOCKET LES QUATRE CENTS COUPS MOI, UN NOIR LE DÉJEUNER SUR L'HERBE HIROSHIMA MON AMOUR LES QUATRE CENTS COUPS LA TÊTE CONTRE LES MURS PICKPOCKET LES COUSINS
1960	LA VÉRITÉ LE BOSSU LE PASSAGE DU RHIN AUSTERLITZ LA FRANÇAISE ET L'AMOUR LE CAPITAN LE DIALOGUE DES CARMÉLITES LE BARON DE L'ÉCLUSE LES VIEUX DE LA VIEILLE CANDIDE	MODERATO CANTABILE (Cannes : int. fém.) LE SOURIRE (Cannes : court métrage) LE PASSAGE DU RHIN (Venise : lion d'or) LES JEUX DE L'AMOUR (Berlin : ours d'argent) A BOUT DE SOUFFLE (Berlin : mise en scène) LE FARCEUR (Locarno : scénario)	UNE AUSSI LONGUE ABSENCE (Delluc) A BOUT DE SOUFFLE (Vigo) LA VÉRITÉ (Cinéma français)	A BOUT DE SOUFFLE TIREZ SUR LE PIANISTE LES BONNES FEMMES LE TROU ZAZIE DANS LE MÉTRO A BOUT DE SOUFFLE TIREZ SUR LE PIANISTE LE TROU LES BONNES FEMMES ZAZIE DANS LE MÉTRO
1961	LA BELLE AMÉRICAINE UN TAXI POUR TOBROUK LE CAVE SE REBIFFE LE PRÉSIDENT LES AMOURS CÉLÈBRES LA PRINCESSE DE CLÈVES TINTIN ET LE MYSTÈRE DE LA TOISON D'OR LA BRIDE SUR LE COU LES LIONS SONT LACHÉS LE MIRACLE DES LOUPS	UNE AUSSI LONGUE ABSENCE (Cannes : palme d'or) L'ENCLOS (Cannes : S.E.C.T.) L'ANNÉE DERNIÈRE A MARIENBAD (Venise : lion d'or) TU NE TUERAS POINT (Venise : int. fém.) DESCRIPTION D'UN COMBAT (Berlin : ours d'or) UNE FEMME EST UNE FEMME (Berlin : prix sp.) UNE FEMME EST UNE FEMME (Berlin : int. fém.)	UN CŒUR GROS COMME ÇA (Delluc) LA PEAU ET LES OS (Vigo) UN TAXI POUR TOBROUK (Cinéma français) LE CIEL ET LA BOUE (Oscar docum.)	LOLA UNE FEMME EST UNE FEMME PARIS NOUS APPARTIENT L'ANNÉE DERNIÈRE A MARIENBAD LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER LOLA L'ANNÉE DERNIÈRE A MARIENBAD UNE FEMME EST UNE FEMME LÉON MORIN PRÊTRE LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER
1962	LA GUERRE DES BOUTONS LE REPOS DU GUERRIER LA FAYETTE LES MYSTÈRES DE PARIS UN SINGE EN HIVER VIE PRIVÉE CARTOUCHE LE DIABLE ET LES DIX COMMANDEMENTS LES SEPT PÉCHÉS CAPITAUX LES TROIS MOUSQUETAIRES	PROCÈS DE JEANNE D'ARC (Cannes : prix sp.) LA RIVIÈRE DU HIBOU (Cannes : court métrage) VIVRE SA VIE (Venise : prix sp.) THÉRÈSE DESQUEYROUX (Venise : int. fém.) UN CŒUR GROS COMME ÇA (Locarno : voile d'or) LA DÉNONCIATION (San Sebastian : coquille d'argent)	L'IMMORTELLE (Delluc) LE SOUPIRANT (Delluc) LA GUERRE DES BOUTONS (Vigo) JUSQU'AU BOUT DU MONDE (Cinéma français) JULES ET JIM (Académie du Cinéma) HEUREUX ANNIVERSAIRE (Oscar court métrage) LES DIMANCHES DE VILLE-D'AVRAY (Oscar étr.)	VIVRE SA VIE JULES ET JIM LE SIGNE DU LION LE CAPORAL ÉPINGLÉ CLÉO DE CINQ A SEPT VIVRE SA VIE JULES ET JIM LE CAPORAL ÉPINGLÉ CLÉO DE CINQ A SEPT LE SIGNE DU LION
1963	MÉLODIE EN SOUS-SOL LES TONTONS FLINGUEURS LE SOUPIRANT PEAU DE BANANE BÉBERT ET L'OMNIBUS LA CUISINE AU BEURRE LE MÉPRIS LE GLAIVE ET LA BALANCE LE VICE ET LA VERTU LES BONNES CAUSES	CODINE (Cannes : scénario) LE FEU FOLLET (Venise : prix sp.) MURIEL (Venise : int. fém.) LE JOLI MAI (Venise : première œuvre) HITLER CONNAIS PAS (Locarno : voile d'argent) LE SOUPIRANT (Moscou : dipl. d'honneur) AU CŒUR DE LA VIE (San Sebastian : mise en scène) LA JETÉE (Trieste : astronef d'or)	LES PARAPLUIES DE CHERBOURG (Delluc) MOURIR A MADRID (Vigo) LA JETÉE (Vigo) UN ROI SANS DIVERTISSEMENT (Cin. français) LES ABYSSES (Académie du Cinéma)	LE MÉPRIS ADIEU PHILIPPINE PROCÈS DE JEANNE D'ARC MURIEL LES CARABINIERS LE MÉPRIS MURIEL PROCÈS DE JEANNE D'ARC ADIEU PHILIPPINE LE FEU FOLLET

chacun ses dix

Nous nous en sommes tenus, pour ces listes, aux films français "sortis" depuis la Libération. Si nos lecteurs veulent jouer ce jeu avec nous, nous serons heureux de publier leur liste-type dans un prochain numéro.

Jean-Pierre Biesse. 1. *Eléna et les hommes* (Renoir). 2. Le Testament d'Orphée (Cocteau). 3. Muriel (Resnais). 4. Une femme est une femme (Godard). 5. Pickpocket (Bresson). 6. Farrebique (Rouquier). 7. Les Godelureaux (Chabrol). 8. La Vie d'un honnête homme (Guitry). 9. La Pyramide humaine (Rouch). 10. Lola Montès *(Ophuls)*.

Jean-Claude Biette. 1. Les Carabiniers (Godard), Le Testament du Docteur Cordelier (Renoir). 3. Pickpocket (Bresson). 4. Orphée (Cocteau). 5. Le Diable boiteux (Guitry). 6. La Pyramide humaine (Rouch). 7. Adieu Philippine (Rozier). 8. Les Godelureaux (Chabrol). 9. Muriel (Resnais). 10. Le Signe du *Lion (Rohmer)*.



Charles Bitsch. (Par ordre chronologique) : Les Dames du Bois de Boulogne (Bresson), Les Enfants terribles (Cocteau-Melville), Casque d'or (Becker), Le Plaisir (Ophuls), Le Carrosse d'or (Renoir), Eléna et les hommes (Renoir), Pickpocket (Bresson), Le Testament d'Orphée (Cocteau), Les *Carabiniers* (Godard), Muriel (Resnais).

Jacques Bontemps. (Par ordre chronologique) : Orphée (Cocteau), Le Plaisir (Ophuls), La Vie d'un honnête homme (Guitry), Le Déjeuner sur l'herbe (Renoir), Pickpocket (Bresson), Les Bonnes Femmes (Chabrol), Le Petit Soldat (Godard), La Pyramide humaine (Rouch), Adieu *Philippine* (Rozier), *Muriel* (Resnais).

Pierre-Richard Bré. 1. La Poison (Guitry), Le Testament du Docteur Cordelier (Renoir). 3. Le Déjeuner sur l'herbe (Renoir), La Vie d'un honnête homme (Guitry). 5. Une Vie (Astruc). 6. Les Bonnes Femmes (Chabrol), Le Petit Soldat (Godard), Adieu Philippine [...]zier). 9. Pickpoket (Bresson). 10. [...] Vartan (Lelouch).

Claude Chabrol. 1. Le Carrosse [...] (Renoir). 2. Le Plaisir (Ophuls). [...] bout de souffle (Godard). 4. Lola [...]tès (Ophuls), Le Caporal épingl[...] noir). 6. Le Signe du Lion (R[...] sauf les deux premières bobine[...] Les Quatre Cents Coups (Truffa[...] Une femme est une femme (Go[...] 9. Casque d'or (Becker). 10. Le [...]ment du Docteur Cordelier ([...] pour Opale).

Jean-Louis Comolli. (Par *ordre c*[...]logique.) I. Face : La Vie d'un h[...] homme (Guitry), Eléna et les h[...] (Renoir), Le Signe du Lion (Ro[...] Une femme est une femme (Go[...] Adieu Philippine (Rozier). II. Pi[...] Testament du Docteur Cordelie[...] noir), Pickpocket (Bresson), Le [...]ment d'Orphée (Cocteau), Pari[...] *appartient (Rivette), Les Cara*[...] (Godard).

Michel Delahaye. (Par ordre c[...]logique) : Orphée (Cocteau), L[...]rosse d'or (Renoir), Lola [...] (Ophuls), Pickpocket (Bresso[...] Testament d'Orphée (Cocteau[...] Bonnes Femmes (Chabrol), Le [...] Soldat (Godard), Lola (Demy), L[...]*mide humaine (Rouch), Bande* [...] (Godard).

Jacques Doniol-Valcroze. (Par [...] alphabétique) : A bout de souff[...] dard), Les Dernières Vacances [...]hardt), Hiroshima mon amour (Re[...] L'Immortelle (Robbe-Grillet), Lol[...]tès (Ophuls), La Peau douce (Tr[...] Procès de Jeanne d'Arc (Bress[...] *Testament d'Orphée* (Cocteau[...] femme mariée (Godard), Les Va[...] de Monsieur Hulot (Tati).



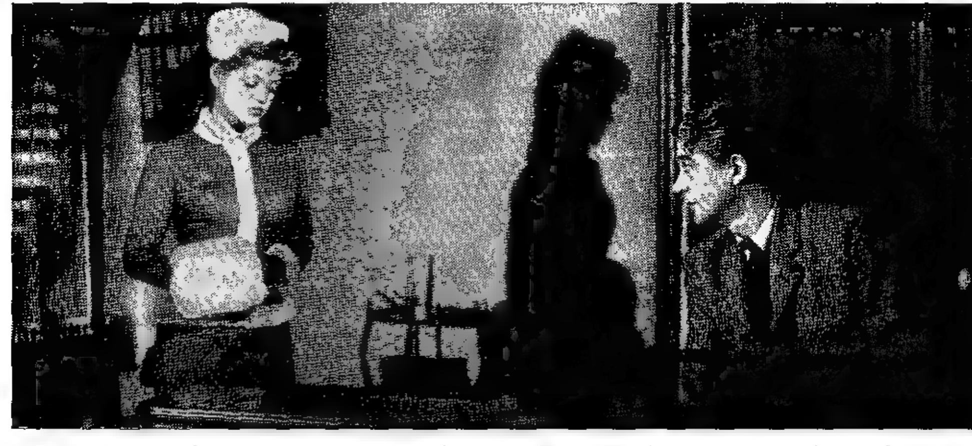
Jean Douchet. 1. Le Caporal [...] *(Renoir), Le Testament du Doct*[...]delier (Renoir), French Canca[...]noir). 4. La Poison (Guitry). 5. [...]tion sentimentale (Astruc), Le [...] (Godard), Procès de Jeanne d'Ar[...]son). 8. Les Bonnes Femmes (C[...] Le Signe du Lion (Rohmer), [...] (Becker).

Jean-André Fieschi. (Par ordre alphabétique) : Adieu Philippine (Rozier), Les Carabiniers (Godard), Les Godelureaux (Chabrol), Muriel (Resnais), Pickpocket (Bresson), Le Plaisir (Ophuls), La Pyramide humaine (Rouch), Le Testament du Docteur Cordelier (Renoir), Le Testament d'Orphée (Cocteau), Les Yeux sans visage (Franju).

Daniel Filipacchi. 1. Lola (Demy). 2. La Morte-saison des amours (Kast). 3. Mon oncle (Tati). 4. Les Quatre Cents Coups (Truffaut). 5. Une femme est une femme (Godard). 6. La Poison (Guitry). 7. Lola Montès (Ophuls). 8. Les Amants (Malle). 9. Hiroshima mon amour (Resnais). 10. Plein soleil (Clément).

Rémo Forlani. 1. Vivre sa vie (Godard). 2. Les Carabiniers (Godard). 3. Bande à part (Godard). 4. Les Portes de la nuit (Carné). 5. Le Feu follet (Malle). 6. Muriel (Resnais). 7. Jules et Jim (Truffaut). 8. Monsieur Ripois (Clément). 9. La Jetée (Marker). 10. Zazie dans le métro (Malle).

Claude Gauteur. 1. Nuit et brouillard (Resnais), Hiroshima mon amour (Resnais). 3. Lola Montès (Ophuls). 4. Casque d'or (Becker), Le Carrosse d'or (Renoir), Pickpocket (Bresson). 7. A bout de souffle (Godard), Adieu Philippine (Rozier), La Tête contre les murs (Franju). 10. Les Vacances de Monsieur Hulot (Tati).



Jean-Louis Ginibre. (Par ordre alphabétique) : A double tour (Chabrol), La Baie des Anges (Demy), Les Godelureaux (Chabrol), Le Journal d'un curé de campagne (Bresson), Lola Montès (Ophuls), Le Mépris (Godard), Muriel (Resnais), Tirez sur le pianiste (Truffaut), Un condamné à mort s'est échappé (Bresson), Vie privée (Malle).

Claude de Givray. 1. Le Carrosse d'or (Renoir). 2. Casque d'or (Becker). 3. Lola Montès (Ophuls). 4. Le Journal d'un curé de campagne (Bresson). 5. Les Enfants du Paradis (Carné). 6. La Poison (Guitry). 7. Jour de fête (Tati). 8. La Peau douce (Truffaut). 9. Une femme mariée est une femme (Godard). 10. L'Année dernière à Marienbad (Resnais).

Jean-Luc Godard. 1. Le Plaisir (Ophuls). 2. La Pyramide humaine (Rouch). 3. Le Testament d'Orphée (Cocteau). 4. Le Testament du Docteur Cordelier (Renoir). 5. Pickpocket (Bresson). 6. Les Godelureaux (Chabrol).

Fereydoun Hoveyda. (Par ordre alphabétique) : Action immédiate (Labro), Education sentimentale (Astruc), Eléna et les hommes (Renoir), Hiroshima mon amour (Resnais), Lola (Demy), Le Plaisir (Ophuls), Le Signe du Lion (Rohmer), Tirez sur le pianiste (Truffaut), La Traversée de Paris (Autant-Lara), Vivre sa vie (Godard).

Pierre Kast. (Par ordre alphabétique des auteurs) : Les Dames du Bois de Boulogne (Bresson), Le Journal d'une femme de chambre (Bunuel), Orphée (Cocteau), Bande à part (Godard), Pattes blanches (Grémillon), La Jetée (Marker), Voyage-surprise (Prévert), L'Année dernière à Marienbad (Resnais), Paris nous appartient (Rivette), Jules et Jim (Truffaut).

André-S. Labarthe. (Par ordre alphabétique) : Les Bonnes Femmes (Chabrol), Les Carabiniers (Godard), Le Carrosse d'or (Renoir), Le Journal d'un curé de campagne (Bresson), Lola Montès (Ophuls), Lourdes et ses miracles (Rouquier), Moi un Noir (Rouch), Paris nous appartient (Rivette), Pickpocket (Bresson), Le Trou (Becker).

Michel Mardore. (Par ordre alphabétique) : La Baie des Anges (Demy), La Belle et la bête (Cocteau), Le Carrosse d'or (Renoir), Casque d'or (Becker), Les Enfants terribles (Cocteau-Melville), Hiroshima mon amour (Resnais), Lola Montès (Ophuls), Le Mépris (Godard), Pickpocket (Bresson), Une vie (Astruc).

Luc Moullet. 1. Le Mépris (Godard). 2. Les Dames du Bois de Boulogne (Bresson). 3. Pickpocket (Bresson). 4. A bout de souffle (Godard). 5. Les Honneurs de la guerre (Dewever). 6. Adorable menteuse (Deville). 7. Lola (Demy). 8. La Ligne de mire (Pollet). 9. Les Carabiniers (Godard). 10. Les Bonnes Femmes (Chabrol).

Jean Narboni. 1. Pickpocket (Bresson). 2. Le Petit Soldat (Godard), Moi un noir (Rouch). 4. Le Testament du Docteur Cordelier (Renoir). 5. Adieu Philippine (Rozier). 6. Hiroshima mon amour (Resnais). 7. Les Bonnes Femmes (Chabrol). 8. Orphée (Cocteau). 9. La Vie d'un honnête homme (Guitry). 10. Le Plaisir (Ophuls).

Claude Ollier. (Par ordre chronologique) : Le Carrosse d'or (Renoir), Le Testament d'Orphée (Cocteau), Paris nous appartient (Rivette), Tirez sur le pianiste (Truffaut), Lola (Demy), Adieu Philippine (Rozier), Procès de Jeanne d'Arc (Bresson), Les Carabiniers (Godard), Muriel (Resnais), Judex (Franju).

Jacques Rivette. (Par ordre alphabétique des auteurs) : Les Mauvaises Rencontres (Astruc), Rendez-vous de juillet (Becker), Procès de Jeanne d'Arc (Bresson), Les Enfants terribles (Cocteau-Melville), Le Petit Soldat (Godard), Les Dernières Vacances (Leenhardt), Le Plaisir (Ophuls), Eléna et les hommes (Renoir), Muriel (Resnais), Les Rendez-vous du diable (Tazieff).

Eric Rohmer. 1. Le Caporal épinglé (et, pour ne pas citer les autres films de Renoir, par ordre alphabétique :) 2. Adieu Philippine (Rozier), Les Bonnes Femmes (Chabrol), Les Dernières Vacances (Leenhardt), Pickpocket (Bresson), Le Plaisir (Ophuls), La Proie pour l'ombre (Astruc), La Pyramide humaine (Rouch), La Vie à l'envers (Jessua), Vivre sa vie (Godard).

Jacques Rozier. (Souvenirs quelque peu mélangés) : Zéro de conduite, Les Enfants du voyage-surprise, Le Carrosse du casque d'or, A bout de mépris, La Belle et le plein soleil, Farrebique mon amour, Manon d'Arc, Zazie dans la bataille du rail, Le Déjeuner sur l'herbe de la partie de campagne, Touchez pas aux dames du Bois de Boulogne.

Georges Sadoul. (Par ordre alphabétique des auteurs) : Le Diable au corps (Autant-Lara), Antoine et Antoinette (Becker), Un condamné à mort s'est échappé (Bresson), Les Enfants du paradis (Carné), Les Carabiniers (Godard), Le 6 juin à l'aube (Grémillon), Hiroshima mon amour (Resnais), Moi un Noir (Rouch), Jour de fête (Tati), Les Quatre Cents Coups (Truffaut).

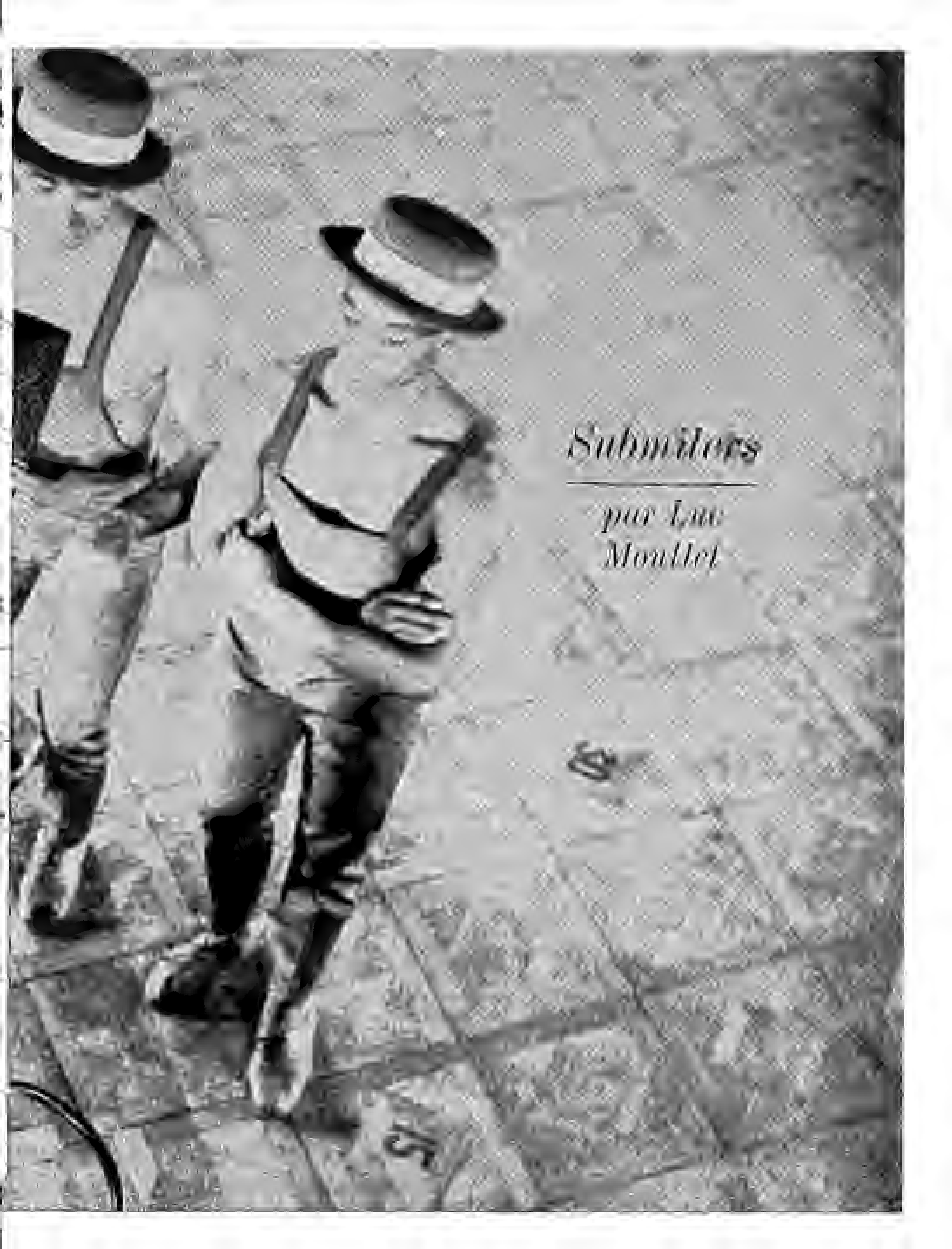
Roger Thérond. 1. A bout de souffle (Godard). 2. Lola Montès (Ophuls). 3. Hiroshima mon amour (Resnais). 4. Casque d'or (Becker). 5. Les Enfants du paradis (Carné). 6. Jules et Jim (Truffaut). 7. Les Parapluies de Cherbourg (Demy). 8. Les Bonnes Femmes (Chabrol). 9. Les Vacances de Monsieur Hulot (Tati). 10. Zazie dans le métro (Malle).

François Truffaut. (Par ordre chronologique) : Les Enfants du Paradis (Carné), La Poison (Guitry), Le Carrosse d'or (Renoir), Nuit et brouillard (Resnais), Lola Montès (Ophuls), A bout de souffle (Godard), L'Enclos (Gatti), Le Testament d'Orphée (Cocteau), Procès de Jeanne d'Arc (Bresson), Les Parapluies de Cherbourg (Demy).

François Weyergans. 1. Le Carrosse d'or (Renoir). 2. Lola Montès (Ophuls). 3. Jules et Jim (Truffaut). 4. Une femme est une femme (Godard). 5. Hiroshima mon amour (Resnais). 6. Eléna et les hommes (Renoir). 7. Une femme mariée (Godard). 8. Procès de Jeanne d'Arc (Bresson). 9. Orphée (Cocteau). 10. La Baie des Anges (Demy).



DALIA | JEAN-DANIEL PELLET



Submiters

par Luc Moullet

Définition

Depuis mai 1964, pour s'aligner sur la définition en vigueur dans la majorité des pays du Marché Commun, dont il prime les produits, le C.N.C. a porté de 1 300 mètres (47' 23" 39) à 1 600 (58' 19" 56) la longueur maximale du court métrage. J'accepterai cette définition légale et variable, car elle conditionne la quasi totalité de la production ; mais elle ne satisfait nullement l'esprit.
En effet, dans l'absolu, il n'y a aucun intérêt à distinguer un court métrage d'un long. Des différences quantitatives identiques, de la normale au quart de la normale, existent en littérature (on vend des bouquins de 60 pages), en peinture (Hogarth et David), mais n'engendrent aucune discrimination. Celle-ci est rendue nécessaire uniquement par la quasi impossibilité de programmer actuellement un seul film, disons de vingt minutes, dans une salle commerciale. Il y a le grand film et le complément de programme. Les gens viennent essentiellement pour le grand film (moins de dix exceptions). Le complément de programme sert surtout d'apéritif ou d'éducateur. Il ne saurait donc, dans la situation présente, vivre sans une aide automatique et légale que la courte vue de la loi de l'offre et de la demande lui interdit, à tort — puisqu'il assure la formation des futurs travailleurs du grand film.
Une demi-heure (823 mètres) peut être considérée en France comme la durée maximale au-delà de laquelle le spectateur, habitué à la règle 90' + 30', commence, même si ce qu'il voit lui plaît, à siffler, à s'impatienter, à s'inquiéter si le film pour lequel il n'est pas venu n'est pas encore fini. Donc, au-delà du 800 mètres (du 700 souvent), il ne peut plus y avoir de complément de programme, de film à aider, mais il y a des films pour lesquels les spectateurs se dérangent, et qui n'ont donc pas besoin d'être aidés (du moins pas de la même façon qu'un complément de programme).
D'autre part, au-delà du 800 mètres (du 700 parfois), le complément de programme devient un grand film un peu court, puisqu'il a le temps de développer un thème ou une intrigue presque comme un 3 000 mètres. Il peut avoir un rythme de narration, passionner, créer un suspense, être pathétique, au contraire du vrai court métrage, naturellement sec, distant, schématique ou cursif, puisqu'il n'a pas le temps d'être autre chose.
Bref, l'esthétique du plus de 800 mètres est une esthétique plus logique, plus convaincante, plus facile que celle du moins de 800 mètres. Et il est presque juste de dire que le pire plus de 30' est toujours supérieur au meilleur moins de 30'. Au moins y a-t-il quelque chose à suivre. Nous participons à un Rode après vingt petits Reichenbach. Il est donc aberrant de mettre en compétition pour des prix d'argent des plus de 800 mètres qui n'en ont pas besoin en tant que complément de programme, puisqu'ils ne peuvent passer qu'en double programme (*Les Inconnus de la terre*, *Description d'un combat*) avec des moins de 800, forcément désavantagés. Regardez donc les grands prix de Cannes, de Tours : *We're the Lambeth Boys* (Reisz, 1958), *La Rivière du hibou* (Enrico, 1961), *La Douceur du village* (Reichenbach, 1963) sont, d'une façon ou d'une autre, de faux longs métrages ratés. *La Douceur du village* est même un vrai long métrage transformé en court par la baguette magique du directeur du C.N.C. en vue de la Palme d'Or cannoise. Avec *Le Chemin de la mauvaise route* (Herman, 1962), qui a été reclassé malgré la Loi, il a piqué un important prix à un vrai court métrage. Le 400, le 200 et le 100 mètres (pour l'animation) constituent des spécialités très différentes du mille, du mile et du 1 500, finalement assez proches du 3 000 et du 5 000 : demi-fond et fond s'opposent ensemble au sprint. Il faut en tenir compte.

Production

Années de production	Tournages autorisés	Taxes de sortie payées	Postulants aux primes	Films primés
1952	340	230		
1953	335	205		
1954	420	237		
1955	305	273		80
1956	255	206		40
1957	299	270		40
1958	297	200		157
1959	244	110	143	78
1960	352	221	250	154
1961	377	326 (1)	307	218
1962	369	314	278	158
1963	372	301		172

(1) Dès lors nécessaire pour le droit aux primes.

Combien coûte un court métrage 35 millimètres ? Les producteurs, pour avoir le droit aux primes, doivent adresser au C.N.C. une demande d'autorisation de production, accompagnée d'un devis, assez souvent présentée avant tournage. Ce devis correspond aux pré (ou post)-visions les plus sinistrement pessimistes. La moyenne de 6,2 millions par devis de film (y compris les films qui ne seront jamais tournés) peut être réduite d'un tiers ou d'une moitié dans la réalité : on fait croire à un apport personnel ou on l'augmente, d'où bénéfices multiples, dont meilleure attitude des jurys des primes, moins gentils envers les subventions complètes ; on fait entrer dans le devis ses frais domestiques (le cinéma recréant la vie, on peut tout faire entrer), d'où avantage fiscal. Ces pratiques sont désormais courantes. Quiconque déclarerait un budget fonctionnel ne serait donc pas pris au sérieux, et risquerait le refus.
Les deux extrêmes sont *Nuit et brouillard* de Resnais (plus de 20 millions) et *Charlotte et son Jules* (550 000) de Godard. Mais le coût minimal régulier d'un film de 8' étant, d'après mes calculs, de 332 000, et celui de la fondation d'une entreprise de 27 000 la première année (20 000 les autres), je soupçonne certains films d'avoir coûté encore moins cher, notamment ceux qui sont montés directo sur le négatif (parfois traité en labo personnel), ceux qui sont agrandis du 16, pour ne pas parler des combines malhonnêtes.
Il est regrettable à ce propos que beaucoup considèrent a priori ces deux extrêmes sur un plan d'inégalité. Le souvenir des anciens navets « tournés en trois jours dans les décors du grand film » les a marqués. Rapidité et économie leur semblent — hélas — synonymes de médiocrité honteuse. D'où nécessité de faire semblant d'être riche. Le coût et la qualité seraient presque jugés proportionnels, alors que, dans le long métrage, c'est plutôt l'inverse. En fait, comme dans le long métrage — les deux exemples choisis le prouvent — il y aurait tendance à la qualité vers les deux extrêmes (moins de 3 millions et plus de 6), et tendance à la médiocrité dans la moyenne (de 3 à 6), ce qui est logique.
Les bons films économiques étant rendus très riches par le talent, on remarque moins souvent leur pauvreté. Parmi les Grands Prix, citons quelques films pauvres : *Actua-Tilt* de Jean Herman (Tours 1960), *Eine Europaische Seilschaft* de Lothar Brandler (Trento 1964), film très spectaculaire de 2 millions, *Eve sans trêve* de Serge Korber (prix de 8 millions en 1963), *La casa delle vedove* (Venise 1960) et *Luciano* (primé à Tours en 1960), ont coûté un million au plus, comme presque tous les chefs-d'œuvre de Gian Vittorio Baldi. Rappelons *Charlotte et son Jules* et *Gala*.
Sur un devis annuel officiel de 2,300 milliards, on remarque une participation avouée de l'Etat se chiffrant à 880 millions, plus celle des industries privées, considérable et non calculée, plus 300 millions de primes à la qualité après tournage.

Primes

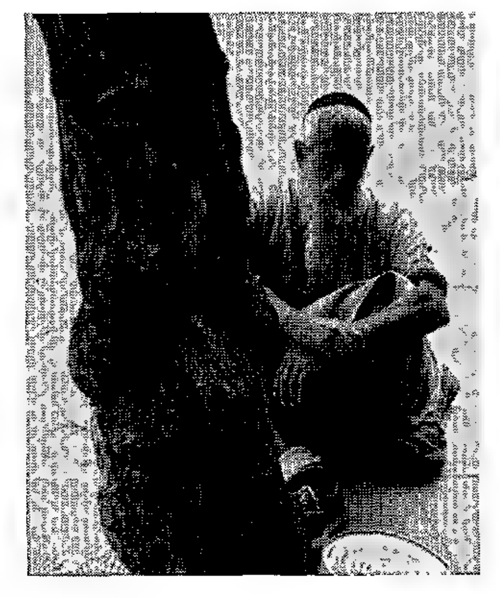
De 1955 à 1958, 40 à 120 films annuels reçurent de 1 à 8,5 millions. Après un temps de flottement, de 1960 à 1963, 124 à 188 films annuels mentionnés de 688 073 à 974 025 francs, 27 à 30 (47 en 1963) de 1,6 millions, à 12,9 millions (prix). Quelques centaines de milliers de francs supplémentaires sont employés au tirage des copies des films couleurs primés (40 à 65 % de la production primée est en couleurs).
Les rois des primes sont, côté producteurs, Pathé (57 mentions 1/2), La Pléiade de Braunberger (49 mentions, 13 prix), Armor (26 mentions), l'Argos de Dauman (14 mentions 1/2 et 13 prix), Leenhardt (9 prix) ; côté réalisateurs, François Reichenbach (6 mentions 1/2 en 1962), Patrice Dally (8 en 1963), Carlos Vilardebo et Jean Cayrol-Claude Durand (4 prix). Il y a bien sûr des injustices, impossibles à éviter, et de peu de conséquence. Mais, depuis 1960, et surtout depuis le 21-9-1963, elles sont devenues très graves.
En effet, distributeurs ou producteurs ayant choisi en complément d'un long métrage à capitaux français un court métrage primé reçoivent une subvention équivalente à 1 % sur les recettes (0,5% avant le 21-9-63). Conclusion : il est presque impossible d'exploiter commercialement un court métrage non primé, d'autant que pour 100 longs métrages, il y a 120 courts métrages primés (De plus, même avec l'accélération de la délivrance des primes, ce dont il faut féliciter le C.N.C., elles ne sont attribuées que 3 à 10 mois après finition, ce qui retarde d'autant l'exploitation.) Enfin, certains acheteurs étrangers exigent la mention de qualité et la commission qui l'attribue sert également de commission de présélection pour les festivals officiels. Or, ces films non primés et quasiment interdits à l'exploitation, sont souvent, nous allons le voir, des films justement trop commerciaux. Les primes n'ont même pas l'avantage d'assurer l'exploitation des films mentionnés et même primés (2) — au contraire de la programmation

(2) Sur une moyenne de 182 films primés en 1961-63, 130 seulement sont sortis dans une salle en 1963, et, sur une moyenne de 131 films non primés, 87. Mais on admet que beaucoup des premiers et très peu des seconds ont eu une exploitation normale et rentable avec un long métrage. Le Bureau d'Information du Court Métrage estime à moins de 100 par an les courts films sortis pour de bon.

obligatoire italienne — puisque l'offre est supérieure à la demande, et que, nous allons le voir aussi, les films primés sont souvent des films non commerciaux, qui rebutent le public. Les distributeurs préfèrent alors repasser un vieux court métrage primé ou ne pas en passer du tout. Donc, presque chaque film non commercial primé, même s'il est excellent, empêche, sans gain pour lui, l'exploitation d'un film plus commercial et non primé. Même si celui-ci est mauvais, le phénomène est anormal : les primes à la qualité telles qu'elles sont décernées aujourd'hui aboutiraient-elles en fait à une violation de la liberté commerciale ? Seul le peu d'intérêt porté au court film explique cette calme perpétration qui serait impossible au niveau du grand film : la subvention n'est refusée ni à feu Couzinet, ni à Raoul André. Et si un système favorisait nettement les distributeurs des 33 grands films aidés, les 67 autres producteurs le feraient rapidement invalider. Deux tendances dominent dans les jurys des primes depuis 1960, composés généralement de deux ou trois personnalités qualifiées, et de huit ou neuf absents, disciples (on a même eu deux rédacteurs de la même revue la même année) ou tâcherons inconnus des Who's Who professionnels (6 sur 12 en 1963-1964) : le jugement purement technique, très prisé chez les non-techniciens, et portant souvent sur deux ou trois secondes remarquables ou médiocres et, surtout, l'anticipation. On couronne « *les films qui seront reconnus comme des chefs-d'œuvre dans vingt ans* », avoue le juré-critique Marcel Martin qui, dans ses prévisions de 1955, s'était déjà pas mal gourré. Tout film ouvertement prétentieux, incompréhensible (aussi bien pour nous que pour le grand public, exemple Cayrol toujours vainqueur) au point de donner au juré un sentiment d'infériorité, est estimé susceptible d'être admiré dans vingt ans (alors que la subvention décernée n'est valable que pour cinq ans). Pour ne pas risquer d'en oublier un et d'être pris en faute par la postérité, le juré prend le risque d'accorder le soutien financier à des navets, à beaucoup de navets même.

C'est une attitude primaire et logique que d'admirer le seul clinquant. Mais elle a aussi une raison profonde et fortuite : les jurés ayant qualité de distributeurs réels, ils en arrivent à retrouver la mentalité du commerçant, qui n'apprécie que ce qui ressemble au produit le plus goûté, en l'occurrence celui si justement primé du groupe Marker-Varda-Resnais. On comprend ainsi que, la même année, *La Rivière du hibou* ait reçu 10 millions et *Les Eaux sauvages*, tourné dans le même site, meilleur, plus public, plus spectaculaire, mais moins ambitieux, 688 073 francs seulement.

La prime à la qualité étant devenue la condition nécessaire, et donc le but commercial, et la satisfaction du public le but subordonné, le but poétique en quelque sorte, il existera deux tendances chez les producteurs : la prétention qui assure la prime, mais pas l'exploitation, et le compromis, sorte de quitte ou double que l'on peut forcer par une bonne publicité. Pour compliquer les calculs, la liste des jurés n'est connue que le 15 novembre ; les auteurs doivent donc choisir un thème et un style leur convenant assez vite pour pouvoir présenter leur film le 31 décembre. Drôle de performance !





Description d'un combat, et La Jetée (Chris Marker).

Qualité

Dans ces conditions, la baisse de qualité est inévitable. Le court métrage français n'est plus que le moins mauvais du monde. Combien d'œuvres depuis 1959 ?

Deux, *Description d'un combat* (1960), faux court métrage de 45', seule fois où Chris Marker atteint l'équilibre parfait entre les apports intérieurs et extérieurs, la composition et le document (ici sur Israël) ; et *Gala* (1961), adaptation au Scope de cette mise en valeur du naturel inconnu qui caractérise l'œuvre de Jean-Daniel Pollet.

Si l'on exclut *Cuba si-Liberté* (Marker chez Castro, 1961) qui sont un vrai long métrage, et qui, sur le plan de la qualité, restent légèrement en retrait des autres œuvres de leur auteur, restent douze bons films :

Ars (Demy 1959) sur le Curé, *Salut les Cubains* (photos fixes de Varda 1963), *Dans le vent* (Rozier 1963 sur la mode), eux aussi marginaux ou auto-décalqués ;

La Blessure (Edmond Lévy 1960), une leçon de technique ;

Le Scarabée d'or (Robert Lachenay 1960), une leçon de narration ;

Les Eaux sauvages (Pierre Pasquier 1961), une leçon de spectacle ;

Le Cadeau (J. Vausseur 1961), une leçon pour notre médiocre animation ;

Les Inconnus de la terre (Mario Ruspoli 1961), faux court métrage sur la vie et le parler réel des paysans ;

l'iconoclaste *Quatorze juillet* (Jean Hurtado 1961) ;

La Jetée (Marker 1962), anticipation sur photos, pour beaucoup son chef-d'œuvre ;

Borom sarret (Sembene Ousmane 1963), pour la seule qualité de la fable ;

Corps profond (Etienne Lalou, Igor Barrère 1963), composition en notre intérieur.

Plus quelques promesses (Korberri).

En tout, seulement sept vrais courts métrages de vrais court-métragistes, deux œuvres, douze bons films. C'est peu.

Evidemment, beaucoup n'ont pas été projetés publiquement, et nous



Dans le vent (Jacques Rozier).

LE SCARABÉE D'OR (ROBERT LACHENAY)

PAPARAZZI (JACQUES ROZIER)

ne pouvons les connaître, surtout les films non primés, parmi lesquels il y a un Pollet, *Léon dans « Les Fleurs du Mal »* (1963), que son auteur n'aime pas, mais ce n'est pas une raison suffisante (il n'aime pas sa fulgurante *Ligne de mire*) et *Caravelle*.
Il y aura donc de belles surprises pour les fouineurs dans vingt ans (mais pas parmi les films à prix) (3). Il ne semble pas cependant qu'il puisse y avoir là la qualité de l'âge d'or des années 1955-1958. Elle était alors anormale et peu souhaitable : les grands étaient tous retenus au court film par les obstacles légaux et la routine de la production du grand film, un peu comme nos meilleurs amateurs furent *dissuadés* depuis 1962 de passer professionnels avant Tokyo et Hachioji. Heureusement, les résultats furent meilleurs...
De 1955 à 1958, les meilleurs de nos films étaient des courts métrages ; aujourd'hui, nos meilleurs submilers ne dépassent guère le niveau d'un bon supramiler normal type Lautner.
Il n'y a rien d'autre à dire de la qualité du film court, pas plus qu'il n'y aurait à dire de la qualité du film long. Ils n'ont de qualités qu'en ce qu'ils sont l'un et l'autre divisés en auteurs (parfois les mêmes), et de défauts qu'en ce qu'ils ont l'un ou l'autre des points communs. Et justement il y a un point commun à nos petits films, limitation à tout bout de champ, même dans le docucu banal, des particularités extérieures (commentaire, préciosité, essais, etc.) du groupe Marker-Resnais-Varda, le seul inimitable parce que ses caractéristiques sont les plus personnelles. On sait à qui la faute. Le difficile et honnête documentaire technique, méprisé, laisse la place aux figures de faux style.

Menaces

Le court métrage tend donc à être conçu par 12 à 18 jurés, non pour le public, qui réclame chaque jour un peu plus fortement la suppression des premières parties (cf. l'enquête de « France-Soir » de septembre 1964). S'il n'est plus projeté, le soutien financier du film court disparaîtra et lui avec.
Menaces officielles : la fameuse Décision Réglementaire 51 du 10 juillet 1964 du C.N.C., valable à partir du 1-1-1965, prévoit l'obligation pour tout réalisateur d'un court métrage de posséder une carte professionnelle de réalisateur de films de court métrage (pour l'opérateur, la carte est obligatoire depuis longtemps), faute de quoi pas de primes :
« *La carte de Réalisateur de film de court métrage est accordée :*
1) *Aux premiers assistants-réalisateurs de films de long métrage* (auxquels sont assimilés les réalisateurs de trois courts métrages).
2) *A toutes personnes ayant exercé les fonctions d'assistant-réalisateur dans quatre films français de court métrage.*
3) *Aux producteurs ayant produit quatre films français de court métrage.*
(...) *Des autorisations exceptionnelles pourront être accordées* (exclusivement) :
— *Aux auteurs portant une de leurs œuvres à l'écran.* »
Il faut espérer qu'en fait ces autorisations exceptionnelles seront automatiquement (et non *pourront être*) accordées. Sinon, on retomberait dans l'antidémocratique système des dérogations, que l'on peut accorder à Pierrot et refuser à Paul. Reste qu'un débutant ne pourra pas faire d'adaptation. Vu le pourcentage des Maupassant et Poe ratés, je crois que c'est une excellente chose. Mais c'est quand même la liberté d'expression qui paie les pots.
« *Le titulaire* (de plusieurs cartes professionnelles) *ne peut exercer des fonctions dans la production d'un film déterminé qu'au titre d'une seule spécialité.* » (DR 51, art. 3.)
Or, le court métrage est essentiellement le documentaire, où — comme il ne doit pas y avoir d'acteurs à diriger, sauf en cas de faux — l'opérateur est souvent le metteur en scène (Rouch, Tazieff, Languepin, Lehérissey, Rouquier, Reichenbach, etc.). Espérons que ce partage des pouvoirs ne sera pas plus obligatoire pour le documentaire que pour l'animation. Faute de quoi, ce sera l'illégalité des prête-noms, coutumière au grand film. De plus, cela oblige chaque réalisateur à employer un salarié.
Ce ne sont que brimades sans grande portée. Il faudrait cependant que cela s'arrête là. Et si l'on ne relève pas aujourd'hui ces petites bourdes pardonnables, il est à craindre que demain on en commette de grosses.
Si la DR 51 est partiellement justifiable au niveau du long métrage, elle ne l'est absolument pas au niveau du court. Les syndicats y gagneraient peut-être dans l'an une cinquantaine de semaines d'emplois nouveaux (fictifs en majorité) pour les opérateurs des opérateurs-réalisateurs, et peut-être une vingtaine pour les réalisateurs à carte, les durs des durs du court des courts, qui devrait être une étape, et non pas une sinécure. Evidemment, cela vous dégoûte (un tout petit peu) de la production, et il se fait 370 films pour 150 places dans les salles. Mais à quoi bon supprimer les 200 perdants ? Sans eux, les gagnants d'avance se donneraient moins de mal. Et puis, s'il y a 200 (ou 500, ou 1 300) perdants, quelle importance ? Les sommes engagées sont dérisoires (petites économies personnelles parfois) ; les labos peuvent refuser leur maigre crédit à une entreprise incertaine. S'ils perdent du fric, c'est qu'ils le veulent bien ou n'ont pas le sens critique. D'ailleurs, un film doit être fait pour espérer être vu dans les salles (ce n'est pas le cas aujourd'hui, la prime étant le but), et non pour être programmé automatiquement. Il importe en tout cas qu'il soit fait, n'eût-il que le seul créateur pour audience. Chaque standard est une victoire (René Char).
Laissons donc à chacun le droit de perdre son fric, et gardons la porte ouverte aux débutants *amateurs* pour continuer la démocratisation de l'étage le plus bas et le moins coûteux de la production cinématographique, au lieu de régulariser pour le plaisir de régulariser, dans l'espoir de découvrir ensuite la raison de la réglementation... Démarche de poète inattendue chez le C.N.C.
Plus grave : « *La carte de réalisateur* (obligatoire) *est accordée :*
1) *Aux premiers assistants-réalisateurs ayant exercé leurs fonctions dans trois films français de long métrage.*
(...) *La carte de premier assistant-réalisateur* (obligatoire) *est accordée :* (...)
3) *Aux réalisateurs de trois films français de court métrage.* »
Avant, les réalisateurs de trois courts films obtenaient toujours le droit de faire leur grand film. C'était une convention. Maintenant, il leur faudra ou bien arracher des certificats de complaisance (mais la queue ne passera pas inaperçue), ou bien se mettre à exécuter par trois fois un travail servile qui constitue une excellente école pour les futurs régisseurs et directeurs de production, mais qui n'a rien à voir avec le travail créateur qu'ils ont exercé et qu'ils exerceront. L'assistant est au réalisateur ce que la doublure est à la vedette, le clerc à l'avocat, la femme de ménage au peintre. C'est comme si l'on imposait à un portraitiste (titulaire d'une carte professionnelle) de devenir femme de ménage de trois confrères pour avoir le droit de dépasser les deux mètres carrés. Cinquante espoirs français, de Sassy à Toublanc, ont été asphixiés dans ce tunnel, deux seulement (Jessua, Dewever) en sont sortis vivants. Résultat de la DR 51 : nos espoirs du court métrage deviendraient des cloches, et gaspilleraient dans de longues et fastidieuses besognes leur influx créateur. Or, c'est le court métrage qui a directement formé nos meilleurs réalisateurs actuels (Godard, Resnais, Truffaut, Demy, etc.), étrangers au primo-assistanat, plutôt que la littérature (Giono), le théâtre (Thomas), la non-formation (Chabrol) ou le vedettariat (Mocky), qui donnèrent des œuvres intéressantes, mais moins riches, surtout les premières.
Deux conséquences prévisibles : annihilation du rôle de formation du court métrage, donc baisse de la qualité chez les débutants du grand film ; baisse du nombre de débutants du court métrage, qui deviendra la rare sinécure de vieux assistants barrés. Ceux qui veulent faire un jour un long métrage prendront un chemin moins détourné, littérature ou théâtre, par exemple.
Rassurez-vous, ce n'est là qu'un cauchemar, car je ne crois pas que la DR 51 puisse être appliquée en fait : si les vétérans du court Marret, Pol ou Languepin voulaient jeter leurs blanches hermines aux orties, le C.N.C. n'exigerait certainement pas qu'ils mettent d'abord la culotte courte du primo-assistanat...
Si je prise peu la DR 51, par contre j'aime assez la 12 sexies (qui en général déplaît encore plus) : elle fait passer de 1,5 million à 5 millions le capital social minimal nécessaire à l'autorisation d'exercice de la profession, obligatoire pour le droit aux primes. Les mécontents n'ont qu'à former des entreprises en nom personnel, plus honnêtes que le judaïsme germain des S.A.R.L. aux faillites avantageuses.

Solutions

Les primes actuelles, décernées par une majorité d'inconnus, soulèvent de violentes critiques de tous les côtés, sauf de celui des vainqueurs du gros lot, qui se taisent... jusqu'à l'année suivante. Il est aberrant que la subjectivité d'un jury (si excellent soit-il) devance celle des distributeurs pour autoriser ou interdire l'exploitation.
Il faut donc réunir des jurys de la qualité de l'irréprochable Commission de Sélection pour les Festivals (4). Comme les personnalités (rarement oisives, elles) se refusent à avaler 250 navets l'an, il faut, comme en Italie, organiser des jurys trimestriels travaillant une seule semaine sur 80 films, primant au plus un dixième de la production, et en repêchant au plus un dixième pour la session suivante. Les jurys devraient être constitués au moins six mois avant leur réunion. Ces 20 ou 30 prix annuels, assez identiques à ceux actuellement délivrés, pourraient être accompagnés, disons pour les trois premiers, d'une avance au producteur et au réalisateur pour tourner ensemble n'importe quel long film de leur choix et consisteraient en une subvention de 2 % sur recettes (à répartir équitablement entre producteur et distributeur — 1,20 et 0,80 — au prorata des recettes ou déclenchant l'attribution au producteur d'un fixe correspondant à la

(3) Sept bons films ont eu un prix, sept une simple mention (dont le meilleur, *Gala*). La logique voudrait qu'il y ait sept bons films non primés.

(4) Et témoignant d'une culture générale plus étendue que celui qui ose couronner, entre autres, le *Hemingway* pour « Paris-Match » de Fishbach, lequel risque fort de *déséduquer* le spectateur.

moyenne générale des recettes obtenues d'après le premier système) qui assure la programmation obligatoire de la totalité des films primés.
Les mentions de qualité doivent être supprimées, leur multiplicité (175) permettant la libre-expression du copinage. Et surtout, le pourcentage de qualité en art — sauf pour le cinéma liechtensteinois bien sûr (100) — n'a jamais dépassé les 22-24, même en 1954 à l'apogée de Hollywood, et n'a évidemment jamais atteint les 60 (pourcentage primé en 1963) chez nos courts métrages. Mon grand optimisme le situe à 3,5. Et nul juré outrageusement indulgent ne reconnaît plus de 10 % de courts métrages de qualité. Les 300 millions du Soutien ainsi libérés, reportés sur la Subvention, contribueraient à maintenir le 1 % sur recettes (1,10 pour la couleur), avec la même répartition (0,60 et 0,40 ou 0,50) que pour les films primés, attribué à *tout court métrage français, même distribué avec un film étranger.* Nos 372 submilers correspondent aux 369 supramilers sortis en 1963, avec — compte tenu des inexploitables — suffisamment de place pour les rares bons cartoons et documentaires étrangers. Hollywood ne se formaliserait certainement pas si elle devait garder pour elle ses affreux travelogues, déjà expulsés d'Italie. Ce système continuerait l'excellent système supprimé en 1959.
Les mauvais films seraient, certes, sur un pied d'égalité avec les nombreux films moyens. Ce serait moins grave que si, aujourd'hui, de bons films supposés mauvais sont interdits au profit de mauvais films supposés bons. Les injustices possibles des jurys auraient de moindres conséquences. Ainsi la rare qualité primée (même ésotérique) ne freinerait pas le libre commerce ni n'interdirait *la dépendance du public* qui doit conditionner l'industrie cinématographique, ni vice versa.
Depuis sa création, le C.N.C. n'autorise (exceptions limitées) et ne prime que les films en 35 mm, *alors qu'il reconnaît 9 182 points de projection* 16 contre 5 683 salles 35. Les producteurs doivent faire agrandir leurs films (avec perte fréquente en qualité) en vue de deux seules projections à la censure et pour *la prime (alors que* le C.N.C. est équipé en 16 et que le 16, pour la quasi-unanimité, ne se distingue du 35 que par le format de l'écran). Lourds frais devant lesquels ils reculent souvent. *Il faut mettre un terme à cette aberration* et primer les films 16 (au rabais ou sous forme partielle de prime à l'agrandissement). 1963 a marqué un tournant : le court métrage 16 (*TV* ou ciné) a détrôné le *court métrage 35. Evian a écrasé Tours.* Le roi du court film, Pollet, a abandonné le 35 pour le 16. Il faut que le C.N.C., lui aussi, jette enfin un regard sur la réalité et suive le mouvement (5). — *Luc MOULLET.*

(5) Ce texte n'a aucune valeur, me dit-on, parce que je suis juge et partie. *Mais le cinéma, et le court métrage en particulier, constitue* un monde trop secret pour que celui qui n'est pas un peu partie puisse avoir les pièces maîtresses du dossier. Impossible de faire un bon reportage sur les carmélites. D'ailleurs, ceux qui ne se disent que juge ou que partie bluffent ou se foutent du cinéma : la réflexion et l'action, la critique et la réalisation sont les deux seuls moyens d'*essayer* de le faire progresser. Le but de qui refuse l'un est donc autre.


NADJA A PARIS (ÉRIC ROHMER)

Tableau des grands prix

	Prix de qualité	Cannes	Tours
1955.	*Nuit et brouillard* (Resnais, 7 millions). *Le Ballon rouge* (Lamorisse, 7 millions).		*Royaume de ce monde* (Livet).
1956.	*Le Foulard de Smyrne* (Villiers, 8 millions et demi). *Le Vieux Capitaine* (Grospierre, 8 millions et demi).	*Le Ballon rouge.*	*Dimanche à Pékin* (Marker).
1957.	*La Joconde* (Gruel, 8 millions et demi). *Les Marines* (Reichenbach, 8 millions et demi).		*La Joconde.*
1958.	*La Mer et les jours* (Vogel, 8 millions).	*La Joconde, La Seine a rencontré Paris* (Ivens).	
1959.	*Diagnostic C.I.V.* (Fabiani, 10 millions).		
1960.	*La Petite Cuillère* (Vilardebo, 10 millions).	*Le Sourire* (Bourguignon).	*Actua-Tilt* (Herman).
1961.	*La Rivière du hibou* (Enrico, 10 millions).	*La Petite Cuillère.*	*La Rivière du hibou.*
1962.	*La Jetée* (Marker, 12 millions).	*La Rivière du hibou.*	
1963.	*Corps profond* (Lalou-Barrère, 8 millions). *Eve sans trêve* (Korber, 8 millions). *Le Nez* (Alexeieff, 8 millions). *Renaissance* (Borowczyk, 8 millions).	*Le Haricot* (Séchan).	
1964.		*La Douceur du village* (Reichenbach).	*Cassius le Grand* (Klein).

Primes décernées aux courts métrages autorisés en 1962

	Film	Réalisateur	Prime (F)	Passe avec
1.	*La Jetée* (F).	Marker.	12.949.367	(Tête de programme.)
2.	*La Chanson du jardinier fou* (A).	Lecat-Espagne-Gui.	11.949.367	(Inédit.)
3.	*Mais où sont les nègres d'antan* (A). *Maître* (A).	Martin-Boschet. Otero-Leroux.	10.949.367 10.949.367	*Muriel, La Jetée.* (Inédit.)
5.	*Le Concert de M. et Mme Kabal* (A). *Les Nuages fous* (A).	Borowczyk. Lacam.	8.949.367 8.949.367	(Inédit.) (Inédit.)
7.	*Cuba si.*	Marker.	8.898.734	(Vrai long métrage, sorti.)
8.	*Delphica* (F). *Le Noble jeu de l'oie.* *Regards sur la folie.*	Korber. Dumoulin. Ruspoli.	7.949.367 7.949.367 7.949.367	*Le Doulos.* *Aimez-vous les femmes?* (Tête de programme.)
11.	*L'Homme à la pipe.* *La Meule* (F).	Leenhardt. Allio.	6.949.367 6.949.367	*Nunca pasa nada.* (Inédit.)
13.	*Montagnes magiques.* *Le Petit Café.* *Ski total.*	Enrico. Reichenbach. Ertaud.	5.949.367 5.949.367 5.949.367	*Les Amants de Teruel.* (Inédit.) *Le Soupirant.*
16.	*De tout pour faire un monde.* *Les Fusils* (F). *Tassili N'Ajjer.* *L'Art et la manière.*	Cayrol-Durand. Herman. Lajoux. Dumoulin.	4.949.367 4.949.367 4.949.367 4.949.367	(Inédit.) (Inédit.) *The Visit.* *Le Train.*
20.	*Albert Marquet* (A). *Le Paris des photographes.* *Le Pèlerin perdu* (F).	Arcady-Mégret. Reichenbach. Jorre.	3.949.367 3.949.367 3.949.367	(Inédit.) *Les Culottes rouges.* (Inédit.)
23.	*La Femme et l'animal.* *Le Haricot* (F). *La Route sur les toits.*	Farzaneh. Séchan. Simonnot.	2.949.367 2.949.367 2.949.367	(Inédit.) *Du grabuge chez les veuves.* (Inédit.)
26.	*L'Enfer des mains* (F). *Les Huns.*	Alexandresco-Grégoire. Valentin.	1.949.367 1.949.367	(Inédit.) *Mathias Sandorf.*
28.	130 films.		949.367	
158.	120 films.		0	

F = Fiction.
A = Animation.
Ces chiffres approximatifs sont donnés sous toutes réserves.
Documentaire et fiction reçoivent en moyenne 5 millions. L'animation, elle, en reçoit 9, sans doute pour compenser sa quasi-inexploitabilité. Refusée par le public, ne formant pas de collaborateurs de long métrage, elle n'a donc aucune raison d'être subventionnée, d'autant que sa qualité est très discutable, et que chaque film primé inexploité (13 sur 27) empêche, sans bénéfice pour lui, l'exploitation dans les salles d'un autre film français.



WILLIAM KLEIN : CASSIUS LE GRAND

petit journal du cinéma

Ce petit journal a été rédigé par Jacques Bontemps, Jean-André Fieschi, Gérard Guégan, Axel Madsen, Michel Mardore, Morando Morandini et Luc Moullet.

Cassius vainqueur par k.o. technique

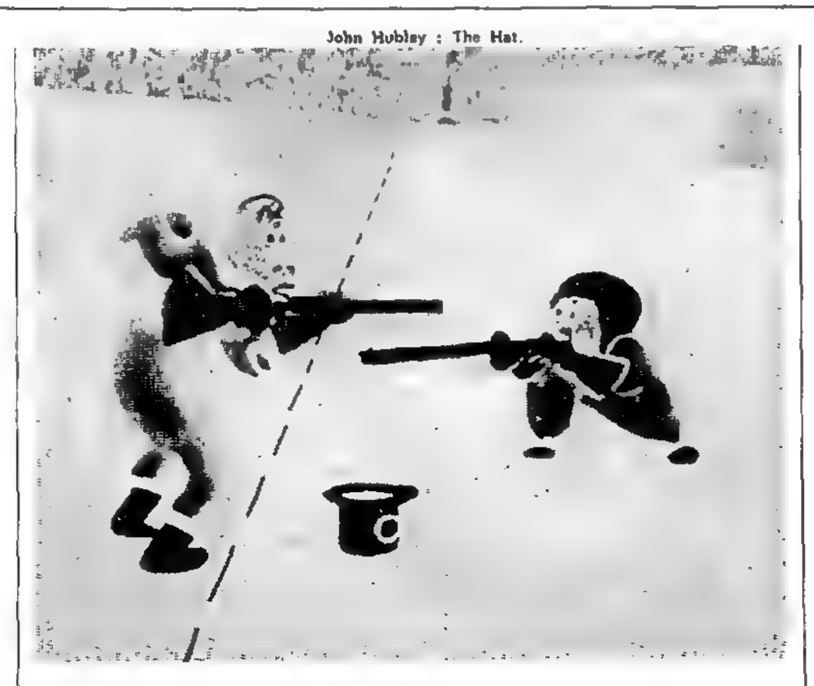
Cassius le Grand, de William Klein, France, 42', Grand Prix, continue Leacock et le prolonge. Il s'agit de l'actuel champion du monde de boxe toutes catégories, le Noir Cassius Clay, de ses idées (politiques, morales, professionnelles), des managers, des organisateurs (voir photo ci-contre), des combines, de la foule, de tout sauf de son combat victorieux. Avec une vue dirigée et jugement général sur divers plans, sociologique notamment, ce qui manquait chez Leacock.

Clay apparaît beaucoup plus malin qu'on ne nous l'a décrit auparavant — d'où les efforts pour faire invalider son succès et diminuer ses propos à large portée politique. Cette excellente bande de journalisme a été tournée comme on note une interview, et encore, ici, tout le monde ne se savait pas interviewé. L'image est donc difficile à voir, terriblement oscillante. Mais elle est fonctionnelle. La victoire de Cassius donne une juste leçon au perfectionnisme stérile du film court. Comme tout est dit sur son sujet par le film, il n'y a rien à en dire, ni à redire.

William Klein, Walerian Borowczyk, Piotr Kamler, Marin Karmitz représentaient le court métrage français, tout comme autrefois Lenica, Ruspoli, Polanski, Vilardebo. Cela prouve :

1° Que Paris est au court film ce qu'Hollywood était, ce que Rome est au long;
2° Que les Apatrides (de par leur condition?) ont un style heurté et provocant qui (*Suite page* 138)

John Hubley : The Hat.



De Tours un peu

Puisque le grand vainqueur de Tours 64 fut l'animation, il est intéressant de se demander pourquoi. Une première remarque s'impose : les grands court-métragistes de ces dernières années ayant franchi le pas du long métrage (Franju, Godard, Marker, Polanski, Resnais, Varda), leur relève n'a pas encore été assurée. Au contraire de ces derniers, la génération actuelle semble considérer uniquement le court métrage comme un palier, une épreuve à subir avant le grand saut. D'où la débauche de prétentions, de calcul et d'insincérité, dont Tours, une fois de plus, se montra prodigue. A l'inverse, les animateurs sont naturellement, fût-ce dans la naïveté, à l'abri de semblables tentations et œuvrent généralement dans une pureté d'intentions plus grande, toute artisanale. (Cf. ci-contre.)

Précisons que le Comité de sélection ne fut pas étranger à cette suprématie, puisque, parmi les refusés, figurèrent : Astruc (*Evariste Galois*), Eustache (*Les Mauvaises Fréquentations*), Pollet (*Le Temple de Bassae*), Rohmer (*Nadja à Paris*), Ruspoli (*Un verre de trop*)... Mais voyons de plus près.

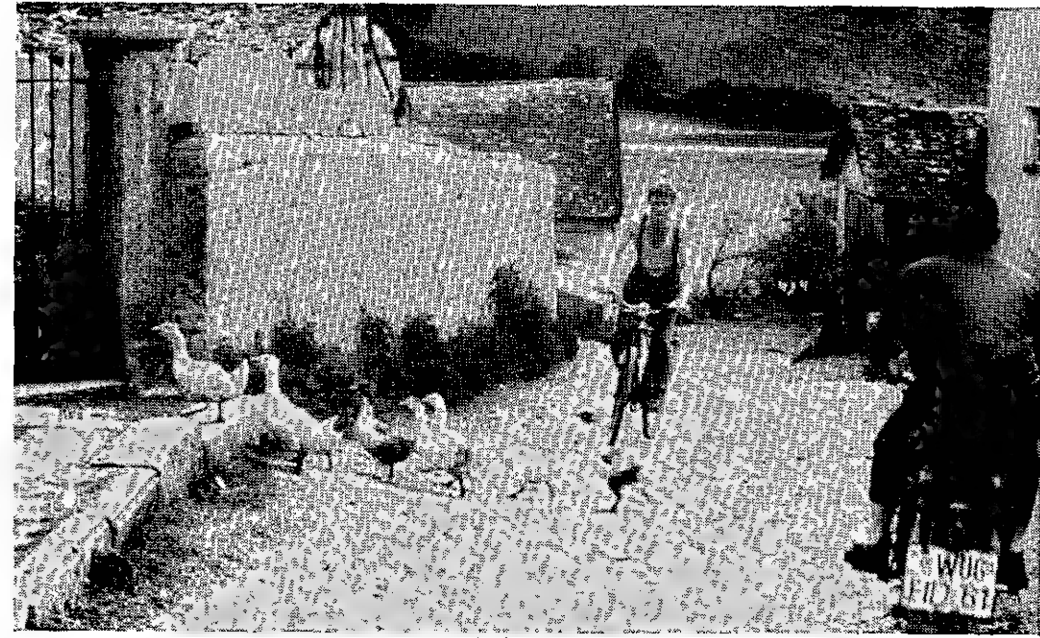
Les emphatiques. — Bien que telle ne soit pas leur ambition, ils portent à rire. Ainsi François Martin (*L'Equinoxe*, France) filme une nouvelle de Vidalie et croit l'antonioniser en opposant les incertitudes d'un couple au décor « indifférent » d'une île de Ré de cartes postales. Il tombe par conséquent dans tous les pièges que recélaient son décor et son sujet. Que l'on ajoute à cela un dialogue d'une bêtise provocante, une direction d'acteurs déplorable et, en guise de « petit fait vrai », une dégustation de crustacés qui lorgne vers *Tom Jones*, et l'on prendra la mesure de l'ennui que dégage telle entreprise. Marguerite Duras, elle, confie à Marin Karmitz (*Nuit noire Calcutta*, France) le soin d'illustrer les méfaits de l'alcoolisme sur l'inspiration. La sincérité du sujet n'est pas à mettre en doute, mais ce film au didactisme de sous-préfecture démontre (*Suite page* 138)

Borowczyk et Hubley

La pénurie fut telle que Borowczyk, prix spécial du Jury, rafla également le prix des Critiques, traditionnellement attaché à rectifier les erreurs officielles plutôt qu'à renchérir sur le palmarès du grand jury. Mais encore une fois, quoi lui opposer ? *Les Jeux des anges* couronnent en effet une carrière solitaire et un tempérament particulièrement têtu, même au sein de l'animation. Fidèle jusqu'au bout à une esthétique tirant toutes les leçons du surréalisme, Borowczyk y applique une logique de constructeur (comparable aux méthodes du premier Chirico, ou de Magritte) soucieux, tout en feignant de tempérer l'étrangeté de son propos par de toujours savants « bouclages » (cf. *Renaissance*), de le prolonger en enfermant le sens dans une sorte d'œuf incorruptible.

On peut toutefois préférer à cette attitude — qui semble d'ores et déjà devoir priver Borowczyk de postérité — celle d'un Hubley, qui oppose à semblable *statisme* une effusion formelle d'une exemplaire transparence. Poursuivant avec *The Hat* l'expérience entreprise dans *The Hole*, Hubley confronte aux purs mouvements plastiques une matière verbale très riche (en l'occurrence, un texte improvisé par Dizzy Gillespie et Dudley Moore) dont la truculence commande l'expansion des formes. Le résultat final, en supprimant toute trace d'effort ou de préméditation, émeut en offrant (comme chez le Dunning de *Flying Man*), l'illusion d'une liberté qui évoque paradoxalement celle de certains films de Rouch. Ici, l'animation, tout en restant fidèle à sa vocation propre, retrouve le cours et les principes d'un cinéma qu'elle paraissait, par nature, devoir ignorer le plus. Echange inattendu qui fut, cette année, le seul réconfort tourangeau. — J.-A. F.

(Suite de la page 137) qu'il faut savoir préférer le bien-boire au mal-écrire.
Seul, l'irremplaçable Delouche était à même de rendre de manière quasi mystique la beauté des entrechats de Nina Vyrouboca : *L'Adage*.
Les appliqués. - Robert Ménegoz (*La Pièce d'or*, France) conte les facétieuses pérégrinations d'un louis tombé du ciel : fantaisie scolaire que ni le scope ni la couleur ne sauvent d'un pittoresque traditionnel. Han Wei (*La Protection des grenouilles*, Chine populaire) se fait le vibrant panégyriste de la sympathique famille des batraciens anoures, dont la contribution à la cause du socialisme semble loin d'être négligeable. Certes, il ne s'aveugle pas sur leur laideur et leur voracité, mais montre dialectiquement l'utilité de ces défauts apparents. La grenouille, en effet, véritable Judex des plantations, veille sans répit à l'extermination des ennemis de l'agriculture populaire. De plus, ce propos engagé se double, grâce à la magnifique photo de Yen Teh-Kouei qui confronte le vert à l'ocre, la terre au marécage, l'humide au sec, d'une authentique rêverie poétique. Sans nous attarder à un film qui sera longuement analysé lors de sa sortie parisienne, nous pouvons déjà dire que Han Wei nous donne ici son meilleur film et qu'il se classe définitivement dans la cohorte des grands cinéastes.
Les rigolos. — Le sont généralement moins que les emphatiques et guère plus que les appliqués. Ainsi, *Papillote* (Benjamin Hayeem, U.S.A.), satire de la vie boursière, et *La Chaise* (Yoji Kuri, Japon), essai de psychologie sociale analysant le comportement du Japonais assis.
Assurant la transition entre l'emphase et le comique, *Les Temps morts* (René Laloux, France) est d'une puérilité d'autant plus consternante que des gens tels que Jacques Sternberg (texte), Topor (scénario et dessins) et Dubillard (diseur du commentaire) le cautionnent de leur présence : le sujet (l'instinct de violence et de mort) y est une fois encore traité par des arguments de chansonnier prétentieux et des artifices de montage qui achèvent de ruiner l'entreprise.
Inclassable dans les catégories festivalières précitées, ce qui est déjà fort sympathique, *La Marchande de poèmes* (Yamada Koichi, Japon), juvénile et truffaldien, séduit jusque par ses défauts, que l'on pressent liés à un excès de sensibilité : tout à la fois chronique et poème des émotions d'une jeune fille qui découvre la désillusion d'aimer, ce film révèle un talent neuf et attachant. - J. B. et J.-A. F.



Roland Klick : Ludwig.

(Cassius, suite de la page 137) convient mieux à ce festival du film expérimental ;
3° Que les Français se désintéressent de plus en plus du court film pour aller droit au long, qu'ils ont un style plus coulé - celui-là même du grand film — qui convient moins à...
Tamo Goje Prestaje Zakon (*Là où il n'y a plus de loi*), du Yougoslave Kirsto Skanata, est le témoignage humain et social p r i m é annuellement après tirage au sort. Meilleur que *L'Homme seul* ou *Very Nice*, parce que plus pauvre en effets, il reste anecdotique. Il concerne la femme esclave du mari dans les villages yougoslaves, où bigamie et trigamie sont très courantes.
Chlapi Z Gaderskej Doliny (*Les Gars du Val Gader*), du Tchèque Ladislav Kudelka, étonne par son contraste entre le magnifique cumul de brutalités du plan et du montage du premier tempo — abattage et transport des arbres — et la banalité du second — à la maison. L'esthétique du cinéma communiste se fonde sur des éléments extérieurs — cf. travail de la caméra russe —, non sur des éléments qui lui soient propres.
A l'assaut du Sisha Pangma, du R.P. chinois Wang Chen, relate (en noir et blanc !) l'ascension du dernier des 8.000, mieux connu sous le nom de Gosainthan, dont nous apprîmes le dépucelage lors du dernier Festival de Cannes. C'est le plus bas des 8.000 (013), et le plus facile. Il devait son immunité à sa seule situation géographique. Mais était-il facile à ce point ? Une pente de glace roide, comme on en trouve couramment en France, c'est tout. On comprend mal le commentaire qui fait des alpinistes chinois des héros, et qui garde trop peu du délicieux humour involontaire pékinois admiré dans le récit de l'ascension de l'Everest (du Chomolungma, pardon !) où chaque prise heureuse était due à une entière adhérence à Marx et où Mao insufflait l'air nécessaire à chaque pas en avant au-dessus de 8.000. Cette expédition industrielle, artificiellement étalée sur deux mois, rappelle l'alpinisme nazi, par la primauté de la nation sur l'individu. Le jeu des nationalités aidant, Tours n'a donc accepté que le pire film ascensionnel, inconnu à Trento.
Ludwig, de l'Allemand Roland Klick, et *La Cage aux oiseaux*, du Français Jean-Christophe Averty, veulent restituer honnêtement la vie des classes moyennes, paysans ou vieux chanteurs amateurs, en révélant — composition ou non — leur part de ridicule éventuelle, saleté ou prétention excessives. Mais cette objectivité est détruite au départ, car tout l'intérêt de ces bandes anodines est axé sur ce grotesque, hélas ! trop timide, trop inavoué, pour pouvoir porter : ni l'un ni l'autre n'ont eu la dangereuse audace de vouloir faire franchement rire du peuple. C'est du metteur en scène seul que l'on pourrait rire — à l'extrême rigueur. L'Averty de la TV était quand même plus proche de Chabrol.
Trinidad and Tobago, de l'Anglais Geoffrey Jones, évoque l'*Ai-Ye* d'Hugo ; c'est une alternance caraïbe d'interminables travellings latéraux à 50 à l'heure et de flashes. Impressionnisme impressionnant et muet qui, au-delà de ses artifices trop évidents, finit par rendre compte mieux que le documentaire appliqué.
Il sole che muore (*Le Soleil qui meurt*), de Gian Franco Mingozzi, sur la disparition des communautés peaux-rouges aux faubourgs des grandes villes, et *La Madonna di Gela*, de Giuseppe Ferrara, sur une manifestation mystique locale montrent la qualité quasiment forcée et les écueils du court film italien : d'une part, un point de vue et une pellicule couleur extrêmement sensibles aux réalités et les respectant rigoureusement et, d'autre part, la volonté (condition sans doute de la sélection pour

Bohuslaw Rybczynski : Matura.


Tours) d'y ajouter des éléments le distinguant de la masse (même si cette masse a raison) : musique envahissante moderne (Mingozzi) ou vieillotte (Ferrara), redoublement déguisé du plan ou montage court, d'ailleurs heureux chez Ferrara. Même réussi, cela va contre l'honnêteté du principe, hélas ! souvent mésestimée : si les réserves des Indiens absents ressemblent aux bidonvilles de La Courneuve ou de l'Aquedotto Felice, n'est-ce pas là une vérité trop souvent masquée par la somme des mensonges extérieurs de l'exotisme ?

Le Polonais Bohuslaw Rybczynski filme *Le Bachot* (*Matura*). Les interrogatoires s'effectuent dans une langue que, sauf un instant, nous ne comprenons pas. Les déclarations postérieures des candidats et professeurs sont muettes. Donc, impossible de juger.

Het Feest ! (*Fête*) du Paysan bas Paul Verhoeven, nous eût probablement indifféré sous la forme du grand film dont il semble constituer l'amorce, et peut-être même en tout autre endroit qu'à Tours. De même, *Cassius* ou *Dans le vent* seraient passés inaperçus dans un journal à gros tirage. Le genre atteint presque inévitablement la qualité lorsqu'il change d'art.

Les valeurs presque indispensables d'un grand film — personnages offrant un centre d'intérêt, action et construction dramatiques, simplicité et refus de la digression — apparaissent dans le court comme le comble de l'audace et de l'originalité, sans doute parce que ce n'est pas là la mission du film court, mais aussi parce que c'est infiniment plus difficile à obtenir sur 700 mètres que sur 3.000. Cette idylle à peine ébauchée entre adolescents d'une école mixte à travers rencontres au hasard, bals et jeux ne tient que par la rareté, la discrétion des phases actives rompue par le baiser et la gifle d'une (fausse ?) fin joliment brusque. *I Think They Call Him John* (*Je crois qu'on l'appelle John*), de l'Anglais John Krish, montre les rares gestes domestiques d'un veuf retraité. Pas d'effets, ni de truquages; c'est là une qualité négative qui, à Tours, était en voie de devenir positive. De longs plans où l'homme reste immobile, bouge lentement un œil ou une demi-tête d'un huitième de tour provoquèrent les quolibets d'une audience géronticide assez souvent masochiste. Même si le petit chantage du tempo — la lenteur excessive forçant l'intérêt — porte à faux dans un film trop court, restent les plans les moins inactifs — préparation du repas, rasage. — L. M.

Secrets du passé, de Nikolaï Tikhonov, est encore un film didactique, valant plus par son contenu que par sa manière. Un professeur russe utilise une méthode de mensurations, basée sur certaines règles de physiognomonie, qui permet de reconstituer les traits d'un individu dont il ne reste que le crâne décharné. Après les théories, l'auteur passe aux travaux pratiques. Il choisit pour cela le squelette d'Ivan le Terrible. Lorsque, peu à peu, sous la main du professeur, nous voyons enfin se modeler le visage hypothétique du célèbre tsar, l'émotion qui s'empare du spectateur renvoie au néant l'auteur du film.

Toujours à propos des interférences entre le passé et le présent, *Shibam*, de l'Allemand fédéral Walter Jacob, ouvre une porte sur les horizons perdus. A l'époque où nos ancêtres vivaient dans des huttes de branchages, les New York du désert dressaient des buildings de dix étages aux confins de l'Arabie. Par une grâce du temps, Shibam a survécu. Elle est peuplée, vivante, et si une poignante décrépitude la marque (un peu comme la ville de *Nosferatu*), elle n'en porte pas moins témoignage contre notre chauvinisme et notre propagande. Le film de Jacob, réalisé selon la technique du documentaire impressionniste, mise au point depuis plus de trente ans, ne mérite pas d'éloge spécial, mais ses images bouleversent tous ceux que la vie et la mort des civilisations intéressent. Encore Fédéral Allemand, *Protocole d'une révolution*, de Gunter Lemmer et Alexander Kluge, nous parle bien de dictature, mais lointaine. On attendait le Reichstag, on voit un pot-pourri qui mélange Rio, La Havane, Buenos Aires, etc. Bref, à partir d'un récit historique imaginaire, et en mélangeant des stocks-shots d'actualités aux prises fictives, les auteurs ont essayé d'offrir une vue synthétique des putsches latins. La morale de l'histoire, c'est qu'un dictateur chassé est vite remplacé par le chef des insurgés. Schéma bien simpliste, même si l'opération, observée à court terme, s'est fréquemment réalisée de cette manière. Les auteurs ignorent le contexte politique, social, économique, etc., pour ne retenir que le guignol sanglant.

Les films de vieux remplacent les films d'enfants, comme poncif du court métrage ? Eh bien, nous les jugerons de la même façon. *Inscription* (Rob Houwer, Hollande) nous montre une vieille dame, propre et digne, qui vient s'inscrire dans une maison de retraités. Ce n'est pas le sordide déballage qu'Averty aime filmer à Nanterre, mais une tristesse tendre, derrière l'asepsie et le confort. Trop d'élégance « artiste » (et en couleurs) nuit au propos, dont on ne retient pas grand-chose, en définitive.

La déchéance physique paie moins qu'on l'imagine. En parler constitue une preuve de courage, plus que de complaisance. L'auteur de *Rose de Noël*, un 16 mm anglais, en sait quelque chose. Les sifflets qui accueillirent l'œuvre de Christopher Mason relevaient d'un sentiment de gêne, plus que d'une opposition esthétique. Mason a filmé une idylle entre un solide jeune homme et une femme aux traits fripés, aux chairs croulantes, ridicule et mal fagotée. Nous sommes loin de ces belles actrices de quarante ans qui se vieillissent un peu, pour la forme, sans rien perdre de leur charme, et qui font de la laideur une fiction. Ici, la vérité du visage ne ment pas, et quoique le film soit conçu autour des préambules de l'idylle, et non point sur son accomplissement physique, l'hostilité du public en dit long sur l'efficacité de ces approches. Il faut pourtant inscrire au débit de *Rose de Noël* sa gaucherie, et, paradoxalement, sa brièveté. Un tel sujet exige de l'amour, de la complicité et donc du temps.

Un matin de soleil, d'Olivier Gérard, passe les bornes de la sottise et de la naïveté. Privé, dans sa version définitive, de son aspect puérilement onirique, ce récit n'en paraît que plus faux et arbitraire.

Et Zeus se gratta la cuisse déçoit fortement, à la mesure de son ambition. Georges Dumoulin a délaissé les films sur documents pour raconter avec des interprètes de chair et d'os, en scope, une fumeuse allégorie où un couple militaire, tenant de Cervantès et de Brecht, s'exerce à la manœuvre, avant d'être effacé par le contemporain parachutiste, lequel à son tour se fait atomiser par le combattant du futur. Les gags visuels ne portent guère, et ni le dialogue paralloïdre, ni le splendide décor de ruines, ni les trouvailles farfelues, ne parviennent à secouer notre apathie. Le « message » se dilue dans l'arbitraire. Dumoulin est victime de ces farces dont le postulat avoue trop bien son artifice au départ. — M. M.



Georges Dumoulin : Et Zeus se gratta la cuisse (Romain Bouteille).

Est-ce la fin du Cinérama ?

L'industrie américaine a été secouée le mois dernier par des rumeurs voulant que la mort de Cinerama soit imminente. Depuis, un prêt de 5 millions de dollars de la Chemical Bank de New York a renfloué la caisse de Cinerama, mais l'avenir reste incertain. L'emprunt a permis au président William Forman d'éviter la catastrophe, mais le manque de nouveaux films Cinerama risque de réduire cette opération à un simple sursis. La situation des cinémas Cinerama à travers le monde est si grave que plusieurs salles projettent des films non-Cinerama. C'est le cas des deux salles Cinerama de Broadway : Loew's Cinerama (l'ex-Capitol) joue en ce moment *Where Love Has Gone* (Techniscope) d'Edward Dmytryk et le Warner Cinerama, *How Murder Your Wife* (*Panavision*) de Richard Quine, à l'affiche pour Noël après un an de *It's a Mad (4) World* de Kramer.

Entre-temps, George Stevens a déclaré à Hollywood que son monumental *Greatest Story Ever Told* sortira au Warner Cinerama à New York le 15 février, mais dans un nouveau format de projection à objectif unique. Stevens a déclaré que le nouveau procédé est « un raffinement optique très compliqué » qui donne un « sens de présence ». Stevens avait été contre ce procédé, inventé par Cinerama, parce que le haut et le bas de l'image se perdaient. Depuis, dit-il, ce défaut a été corrigé. Mais le *Greatest Story* peut-il sauver Cinerama ? Un seul autre film a été tourné dans le procédé Cinerama : *The Hallelujah Trail* de John Sturges. Il est question de tourner *Khartoum, The Battle of Gettysburg* et *The Charge of the Light Brigade* dans le Cinerama à trois panneaux, mais rien n'a été décidé, et les difficultés actuelles de la firme ont rendu les producteurs méfiants.

Cinerama a coproduit avec Hungarofilm de Budapest un film dont on ignore tout, intitulé *The Golden Head*. Mais M. Forman serait contre l'exploitation de ce film pour des raisons qu'on ignore également. — A.M.

Boulogne entre les lignes

Mardi 27 octobre, entre 18 h. et 21 h. : Un pronunciamiento met le point final au premier festival régional de l'O.R.T.F. Dix-sept journalistes, rendus furieux par le palmarès officiel, décident, le temps d'un cocktail, la création du prix de la critique. C'est ainsi qu'est couronné *Terra da promissao, Terre promise*. Les rebelles distribuent eux-mêmes un communiqué aux festivaliers, dans lequel ils précisent que « cette œuvre (des Bordelais Marc Chevillot et Jacques Sylvain) sur le passage en France des travailleurs portugais correspond pleinement par ses qualités à la vocation d'une station de province : un sujet actuel, régional et d'intérêt national ».

Dimanche 25 octobre, 19 h. 30 : Salle des mariages de la ville de Boulogne-sur-Mer. Bernard Gouley, délégué du directeur général aux Stations régionales, tient une conférence de presse. Il annonce la mise en place pour janvier 65 d'un *Cinq colonnes à la Une* régional et affirme que les actualités télévisées des diverses provinces se garderont d'exprimer une politique, quelle qu'elle soit.

Lundi 26 octobre, 18 h. : Projection du J.T. réalisé depuis Boulogne et destiné aux invités. Sur un total de 15 minutes, 8 sont consacrées aux discours de MM. Dupont, directeur de l'O.R.T.F., Vendroux, député-maire de Calais, et Henneguelle, maire de Boulogne.

Samedi 24 octobre, 16 h. : Le repas aura duré près de trois heures. C'est dire l'état de la critique lorsque vint le moment pour elle d'exercer son art. Aussi faut-il remercier les organisateurs du festival de ne présenter en prélude que des émissions purement digestives. Talons aiguilles, ardoises en Anjou viendront facilement à bout de deux ou même trois tasses de café. *Rhapsodie languedocienne* de Charles Paolini triomphe de tous les alcools. Le public sommeille... Soudain, un travelling latéral sur une étagère de livres, un visage, un sourire, et puis « bonjour ». Un homme a parlé ! S'il existe une spécificité télégénique, *Chez Lawrence Durrell* l'exprime à la fois clairement et maladroitement. Pourquoi ? Parce que, d'une part, Daniel Costelle, son réalisateur, met l'accent sur une vertu essentielle du petit écran, le dialogue d'homme à homme, et que, d'autre part, il ne parvient pas à justifier ce point de vue sur le plan de la construction. Ainsi, aux *minutes* de la Nouvelle Vague, André-S. Labarthe adjoint-il une dimension nouvelle, l'agressivité, d'où naît un malaise interrogateur, libérant et l'intelligence et le plaisir. Pour ne croire qu'à l'efficacité de l'enchaînement des plans selon un ordre croissant (Durrell en plan d'ensemble, en plan américain, en gros plan), Costelle réduit la télé à un œil privé de ses relations avec l'âme.

Lundi 26 octobre, de 15 h. à 24 h. : Dans la cité de *Muriel*, rien n'était moins étonnant que les seize récepteurs de la salle de projection rappelant la présence du Dr Mabuse. Hélas ! ni Resnais, ni Lang n'ont touché l'esprit des créateurs. Le soir, lors de la présentation de *Cyrano et d'Artagnan*, il me faudra affronter les quolibets d'un public hostile. En veine d'injures, je reprends à mon compte l'anathème d'Abel Gance : « Jamais la télévision n'aura d'artistes, si à l'intuition vous préférez l'élaboration. »

Lundi 26 octobre, 10 h. : Hervé Bazin regagne sagement sa place : la station de Marseille présente *L'Huile sur le feu* dans une adaptation et mise en scène de C. Paolini, qui, quatre-vingts minutes durant, s'apitoie faussement sur les mésaventures de Collu, Néron de village. Blasés, nous ne poserons qu'une question : si les pyromanes brûlent dans les incendies qu'ils allument, pourquoi n'en serait-il pas de même pour les *pompiers* de service ?

Mardi 27 octobre, 21 h. 15 : M. Astoux, directeur général adjoint, lit les décisions du jury. La plus haute récompense, le Cygne d'Or, est attribuée à la station de Marseille pour l'ensemble de sa production.

Mardi 27 octobre... un pronunciamiento, etc. — G. G.


Carrol Baker en Jean Harlow



Le Tourbillon

Columbia est devenu le premier studio à sauter dans le dernier carrousel hollywoodien : faire des films sur la vie de Jean Harlow. Entre-temps, Paramount et 20-th Century Fox préparent des bandes Harlow. Gordon Douglas mettra en scène et Carroll Baker jouera le rôle-titre de l'édition Paramount. Fox n'a pas encore donné de détails sur sa version, quoique la date du 5 janvier ait été prévue pour le début du tournage. Le film de Paramount, produit par Joe Levine, sera basé sur la biographie d'Harlow écrite par Irving Shulman avec la coopération de l'ex-agent de publicité de l'actrice, Arthur Landau; c'est un livre qui a choqué et rendu furieuse la communauté hollywoodienne par la bassesse de ses « révélations inédites », que même les gaillards critiques de Variety n'ont pas hésité à appeler « ignomineuses et infectes ». — A.M.

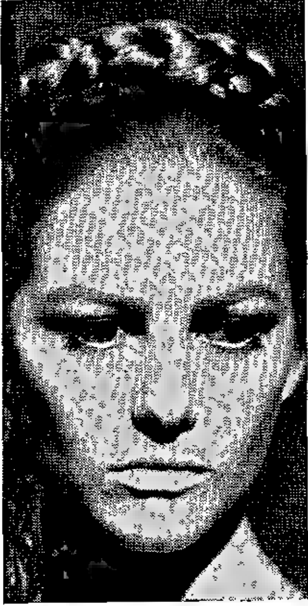
Lettre de Rome

Pour la seconde fois de sa carrière, Luchino Visconti a terminé son tournage sans un seul jour de retard sur les prévisions de la production, et même avec quarante-cinq minutes d'avance, comme il l'a malicieusement fait remarquer à Oscar Brazzi, directeur de production de *Vaghe stelle dell' Orsa*. La première fois, c'était en 1957, avec *Le notti bianche*. Ce n'est pas une coïncidence : dans les deux cas, Visconti a été coproducteur des films, avec Franco Cristaldi. C'est également la seconde fois qu'il tourne un film dont l'action est resserrée en quelques heures : un peu plus d'un jour et demi (celle des *Notti bianche* se déroulait sur trois jours). *Vaghe stelle dell' Orsa* est l'histoire d'un retour, comme le suggère le titre, intraduisible, tiré du premier vers d'une célèbre poésie du plus européen des poètes italiens du XIXe, Giacomo Leopardi : « Le ricordanze ».

Sandra (Claudia Cardinale), fille d'un savant juif, déporté par les nazis et mort à Auschwitz, retourne à Volterra, sa ville natale, en compagnie de son mari (Michael Craig), intellectuel américain de la lignée Kennedy. A Volterra, Sandra retrouve sa mère (Marie Bell), femme jadis très belle et maintenant malade, un peu folle; son frère (Jean Sorel), un jeune original à la vocation littéraire incertaine, éprouve pour elle une affection profonde et presque morbide; enfin, l'administrateur des biens de la famille (R. Ricci) et ex-amant de sa mère, joua un rôle obscur dans la déportation du père.

Comme pour le dernier Fellini, le bureau de presse de la « Vides » garde secrète l'histoire du film, se bornant à suggérer quelque analogie avec l'« Electre » d'Euripide (en fait, on y retrouve tous les personnages : Electre, Oreste, Clytemnestre, Egisthe...), et à déclarer dans le press-book : « Visconti affronte un sujet psychologique, très moderne et classique à la fois : celui de la recherche des racines profondes où l'esprit humain enfouit son besoin de vérité, de justice et d'amour. »

Excepté une séquence à l'hôtel Hilton de Rome, tout le film a été tourné (extérieurs et intérieurs) à Volterra, très vieille ville étrusque à quarante kilomètres de Florence et dont les origines se perdent dans la légende. Un des personnages du film dit :



Claudia Cardinale à l'étrusque

« ... au cours des siècles, les éboulements ont englouti maisons, églises, couvents, antiques remparts. Toutes les tentatives faites pour mettre fin à cette lente mais invincible destruction ont été inutiles... C'est la seule ville, à ma connaissance, inexorablement condamnée à mourir banalement d'une maladie de vieillesse, comme presque tous les hommes... »

Visconti lui-même a déclaré que l'idée du film lui est venue de Volterra: « Je connaissais déjà cette ville, naturellement. Mais, il y a quelques mois, j'y suis passé en voiture, au coucher du soleil, après bien longtemps. Cela a été pour moi une sorte d'illumination. L'histoire, les personnages devaient probablement dormir en moi depuis longtemps, mais c'est ce soir-là seulement qu'ils commencèrent à se dessiner vraiment. » *Vaghe stelle dell' Orsa* est le premier film de Visconti dont le sujet soit entièrement de lui (mais il a travaillé au scénario avec Suso Cecchi d'Amico et Enrico Medioli, ses collaborateurs habituels).

J'ai demandé à Visconti s'il pensait que ce film représentait une nouvelle étape, par rapport à ses films précédents. Sur le plan du langage, par exemple. Il m'a répondu, avec un certain sourire: « Comment le savoir, *maintenant ?* Je ne sais pas. Peut-être le saurons-nous quand le film sera prêt. Je n'ai jamais rien fait de prémédité dans ce sens. Sur le plan de la technique de mise en scène, la seule évolution que l'on puisse noter dans mon travail, depuis *Ossessione* jusqu'à aujourd'hui, est un effort de simplification. La seule différence entre *Vaghe stelle dell' Orsa* et mes autres films est celle-ci : l'évolution dramatique est peut-être moins définie, moins précisée que d'habitude. J'ai voulu éclairer le drame par à-coups, à l'improviste; mais c'est le caractère même de l'histoire qui l'exige.» Je lui ai demandé s'il avait l'habitude de tourner avec deux caméras : « J'ai commencé avec *Rocco e i suoi fratelli* et j'ai continué dans *Il gattopardo*. Ici, pour certaines scènes, j'emploie même trois caméras : deux Mitchell placées symétriquement et une Arriflex, placée un peu au hasard. C'est une méthode qui me permet de temps en temps de voler quelque chose aux acteurs : expressions, gestes, mouvements inconscients. Quelquefois, c'est ce qu'ils font de mieux. Naturellement, cela m'est utile aussi pour abréger la durée de tournage en m'évitant de répéter la même scène sous un autre angle, même s'il faut plus de préparation pour chaque cadrage. Mais on ne peut employer cette méthode qu'avec d'excellents opérateurs, comme Rottuno, ou Nannuzzi. »

C'est aussi la première fois qu'Armando Nannuzzi travaille avec Visconti (après avoir tourné avec Bolognini : *Il bell'Antonio*, *Senilità;* Castellani : *Il brigante;* Lattuada : *Il maffioso*). Il me dit : « Au début, j'étais très préoccupé. Visconti m'intimidait. Il y a toute une légende sur Visconti : on dit qu'il est très exigeant, inflexible, scrupuleux. Un véritable dictateur. Moi, j'ai trouvé au contraire qu'il est un homme charmant, d'une amabilité extrême. Il est très exigeant, c'est vrai. Il exige que chacun, du directeur de la photo jusqu'au dernier machiniste, connaisse parfaitement son métier. Et il est surtout terrible avec ceux qui trichent, ou veulent lui en faire accroire. »

- Quel genre de photographie avez-vous adopté pour *Vaghe stelle dell' Orsa ?*

— Une photo très réaliste, et pas du tout fouillée, même si c'est toujours, d'une certaine façon, une « photographie à effets ». Il y a de forts contrastes de blanc et de noir. Je n'avais jamais travaillé avec Visconti, mais il me semble que là, plus que dans ses précédents films, il a sacrifié clarté et netteté du cadre à la rapidité de l'action. Peu de travellings, un renoncement absolu à la dolly. Mais, comme chacun sait, Visconti n'aime pas faire bouger sa caméra. Quand elle bouge, cela ne se voit presque pas. Et ce sont toujours des mouvements rigoureusement exigés par l'action, par les déplacements des personnages. Pour la première fois pourtant, Visconti s'est servi du zoom, passant même du 250 au 30. Mais il n'est pas comme Rossellini : il laisse faire l'opérateur. A mon avis, il a raison. On ne peut pas se servir du zoom de l'extérieur. »

Vaghe stelle dell'Orsa ne sortira qu'au printemps. Il reste à faire le montage et la synchronisation du film. – M. Mi.

Dernière Heure

Sam Peckinpah a été congédié de *Cincinatti Kid* le mois dernier (7-12) et remplacé par Norman Jewison après une semaine de tournage à la Métro et des bagarres incessantes avec le producteur, Martin Ransohoff. Les sept minutes de film en noir et blanc tournées par Peckinpah furent détruites, et Jewison reprit à zéro, en couleurs. Le fracas, survenant seulement quelques mois après l'orageux tournage au Mexique de *Major Dundee* (« Cahiers » 156 et 159), en dit long sur Ransohoff, la Métro, les vedettes Steve McQueen, Edward G. Robinson et Tuesday Weld (Karl Malden et Ann-Margret n'avaient pas encore tourné quand le metteur en scène fut licencié), et sur Peckinpah lui-même, quoiqu'il soit encore trop tôt pour démêler l'affaire. Jewison est un jeune Canadien, ex-réalisateur de T.V., qui n'a fait que deux films jusqu'ici, *The Thrill of It All* et *Send Me No Flowers*, deux comédies mineures d'Universal. - A.M.

1

2



le cahier critique

1	JERRY LEWIS : The Patsy (Jerry souffre-douleur), Jerry Lewis.
2	INGMAR BERGMAN : For att inte tala om alla dessa kvinnor (Toutes ses femmes), Jarl Kulle.
3	JOSEPH LOSEY : The Damned (Les Damnés), Shirley-Ann Field.

Le désir attrapé par la queue

FOR ATT INTE TALA OM ALLA DESSA KVINNOR (TOUTES SES FEMMES), film suédois en Eastmancolor d'INGMAR BERGMAN. *Scénario et dialogues :* Buntel Ericsson (Ingmar Bergman et Erland Josephson). *Images :* Sven Nykvist. *Décors :* P.A. Lundgren. *Costumes :* Mago. *Musique :* Erik Nordgren. *Montage :* Ulla Ryghe. *Interprétation :* Jarl Kulle, Georg Funkquist, Allan Edwall, Eva Dahlbeck, Karin Kavli, Harriet Andersson, Bibi Andersson, Gertrud Fridh, Barbro Hjort af Ornas, Mona Malm, Gosta Prüzelins, Jan-Olof Strandberg, Goran Graffman, Jan Blomberg, Ulf Johansson, Axel Düberg, Lars-Erik Liedholm, Lars-Owe Carlberg, Carl Billquist, Doris Funcke. *Production :* AB Svensk Filmindustri, 1964. *Distribution :* C.F.D.C.

Voilà un film d'une singulière *franchise* et qui rebute par cela même : autoritaire, incisif, insolent. Une imagination qu'aucun interdit ne bride s'y ébat sans souci de la grâce et si, au bout du compte, on est surtout sensible à *une sorte d'élégance chorégraphique* dont le charme semble précisément se jouer des règles habituelles de la danse, c'est comme à l'insu de l'auteur. Auteur que l'on dit ici (*Le Silence* a-t-il fait oublier les *Sourires...*?) confus et superficiel, ce qui est confondre un peu vite perspectives et profondeur. Mais superficiel, je veux bien : entendons que *Toutes ses femmes est un film de surfaces,* mais si polies qu'au moindre faux pas vous risqueriez d'y trébucher.

En fait, jamais Bergman n'a, autant qu'ici, refusé à son spectateur les demi-mesures qui tenaient lieu à ce dernier de cuirasse. « Entrez », lui dit-il, « ou sortez, mais ne restez pas entre deux portes. » D'autant que les *portes ne manquent pas, mais* c'est leur nombre même qui indispose le visiteur : ne sachant trop laquelle emprunter, il préfère donc décréter qu'elles sont toutes fausses, et rester dehors. C'est le propre des illusionnistes : moins menteurs que le commun, ils déniaisent l'illusion, mais on choisit de croire qu'ils la courtisent de peur de passer, justement, pour des niais. (Cf. Cocteau, Picasso et quelques autres.)

Posons plutôt d'entrée de jeu que tout ici est *vrai,* ce qui, du même coup, ôtera tout crédit à ces « symboles » que la critique reproche à Bergman (ou à Bunuel qui tous deux les ignorent) précisément quand le même Bergman reproche à la critique de ne voir qu'eux, et fait semblant de les multiplier pour mieux s'amuser à la perdre. L'art demande au public un minimum d'*innocence,* et qu'au moins *il ne prenne pas celle de l'artiste pour une* extrême rouerie ou un subtil calcul : comme *Faust* ou *Le Testament d'Orphée, Toutes ses femmes* substitue au quotidien une crédibilité tout aussi irréfutable, et se refuse aux fanfaronnades des montreurs de prodiges. Entrez et vous verrez.

Trois visites ne sont pas de trop pour déjouer *les pièges qu'une absence totale de précau*tions oratoires accumule. A la première, on s'interroge : le film, assurément, est *trop...* Est-il fou ou sage ? beau ou laid ? intelligent ou sot ? Un tel inconfort dérange, d'autant plus que Bergman s'emploie à inverser les rôles : le spectateur se sent critique à son tour, ce qui déjà l'irrite, et critique *sans armes,* ce qui l'exaspère. Car celles qu'on lui fournit éclatent entre ses mains (le feu d'artifices).

A la seconde, les questions cèdent la place à une jubilation profonde et qui semble aller de soi : un auteur s'amuse et nous convie à sa fête, n'oubliant le cinéma que pour mieux s'y vautrer. Ici encore on songe à Picasso, retrouvant *l'Angoisse maigre et l'Angoisse* grasse dans « Le désir attrapé par la Queue », distraction soudaine de la peinture à qui le Théâtre vient rendre hommage. Œuvres de plaisir et de santé, aphrodisiaques comme rarement. (Cornelius dans sa baignoire.)

A la troisième, l'émotion prime. Cornelius découvre les lettres de Félix à Adélaïde : *« Si je faillis à mon art, tue-moi... »* Quand Félix va jouer la sonate de Cornelius, un gros plan montre un sac rouge d'où une main gantée extrait un revolver. Félix s'effondre. Adélaïde, en plan général et vêtue de rouge, se lève, parmi toutes ces femmes. Ce film de profusion est un film privatif, où la sottise affichée du critique masque mal l'égoïsme *de l'artiste :* Adélaïde, Tristan, Mme Tussaud, Traviata traversent la fête sans la voir, visages las et résignés où se lit la trace d'un sacrifice dont l'art se nourrit. *La confidence* alors gagne la pantalonnade, tandis que l'entrée du jeune violoncelliste annonce une autre fête et d'autres sacrifices. — Jean-André FIESCHI.

Un film par omission

Critique de la critique, *Toutes ses femmes* ne *saurait* en cela prêter à longue discussion. Le film fait sa propre exégèse, son intrigue constitue son explication, l'action est en même temps son commentaire, *et n'en souf*frirait nul autre. Mais la critique s'admet difficilement impuissante et transfère volontiers cette impuissance à l'œuvre. Elle a fait au film, sur cette impossibilité de le commenter et donc de le saisir, la pire réputation (ou ce qui passe pour tel) : mauvais goût, effets grossiers, pseudo-profondeur et fausse ironie, piètre *littérature et détestable complai*sance, bref : pseudo-cinéma. *Toutes ses femmes* pourtant est un film d'illuminé plutôt que d'enlumineur. Certes, il s'agit du genre très « littéraire » et regardé comme mineur du « portrait ». Auto-portrait ou portrait d'auteur, c'est une même chose, ici détestable. Voici donc qu'on attaque Bergman-cinéaste *au nom de Bergman-auteur.* Accablante dénomination que celle-ci, qui traîne avec elle toutes les littératures et toutes les intellectualités, les scrupules et les lucidités, les orgueils et les secrets, autant de choses incompatibles en tout, comme on sait, avec le « bon cinéma ».

Il va de soi pourtant que *Toutes ses femmes est moins film d'auteur que* film d'acteur (s). Loin que le film soit l'expression d'une « idée » à lui préexistante, loin qu'une telle idée *s'incarne* dans le film et lui fixe *sa* forme, loin que l'idée se formule comme film, le film se trouve être facteur d'idées : réducteur d'idées. Il tire à lui au lieu de venir de. Il n'expose pas, mais explose. Qu'on puisse *lui soutirer* quelque parabole, soit. Mais il est parabolique à la façon des miroirs. Les idées y brillent, mais c'est par leur absence : le film les disperse et les *chasse, les brouille* et les éloigne. Film à idées si vous voulez, mais par omission d'idées.

Pareillement, le « portrait » est fait par omission de modèle, par soustraction de traits. Omettre n'est pas ne rien mettre, c'est ne mettre pas en le soulignant. C'est signaler la chose omise et la rendre plus désirable, la faire plus désirer. *Aussi bien le moteur du* film est-il ce désir absolu. Désir assez dur pour omettre son but, effacer son objet, rayer toute satisfaction de son projet. La tracasserie s'y poursuit hors de toute fin, de tout répit. C'est la démarche même de l'érotisme idéal : absolu, donc absurde. On suit une piste, et tout s'y trouve prétexte à prise. *Autant dire que la piste continue de sinuer,* elle hors de portée, et chacune de ses bornes offerte hors de prise, ni tout à fait promise ni vraiment retirée, inaccessible en proportion du désir de l'atteindre. Plus on agit, moins on a. Et le temps se passe à recommencer sans avoir vraiment commencé, à chaque moment on se trouve de nouveau au début *de tout, qui est aussi une fin infinie.* C'est l'amour inassouvi, l'acte remis.

La disposition du cinéma est ici soumise au même désir. C'est pour en user *à plein,* le permettre et le posséder en même temps toujours plus, l'affirmer et à la fois le dénoncer en le nommant qu'on feint un peu de l'omettre pour ne plus cesser de le chercher, comme *si le désir en fin de compte n'était* pur qu'à la condition de se passer de son objet, de le laisser bien en deçà de lui. Humilité donc, plutôt que complaisance ; *austérité à force de* redondances qui sont autant de refus ; rigueur alors, au lieu d'impuissance.

On peut sérier les films récents de Bergman (et les œuvres en général de l'art moderne) selon deux axes principaux, l'un de découverte, l'autre d'exploration. Axes voisins, presque conjoints, mais aussi presque contradictoires. *La découverte intime* l'essai, l'invention, la prise de possession ; connu ou inconnu, elle renouvelle ce qu'elle découvre ; ses notations sont d'incision, mais à la fois décisives et indécises ; sa démarche procède par vacations successives, et c'est souvent moins ce qu'elle obtient qui compte, que ce qu'elle laisse, moins où elle va que ce qu'elle *quitte ; son objet dès lors est d'acquérir* et d'accuser : il s'agit de réévaluer. L'exploration en revanche procède du plein qu'elle connaît au vide qu'elle y découvre ; elle fait la somme ; elle établit le répertoire du repéré et du repérable, annote, commente, digresse de liste en catalogue ; c'est une évaluation. D'ordinaire, ces deux ordres alternent et *s'opposent. Réunis dans Toutes ses femmes,* ils se réduisent l'un par l'autre. La somme fait le vide, le point de départ devient aussi le but, on ne laisse rien qu'on ne reprenne, ne reprend rien qu'on n'abandonne, le désir est à la fois prise et crise, action et commentaire : jamais peut-être n'avait-on poussé aussi loin la jouissance au cinéma, ni le cinéma à *sa* jouissance. — Jean-Louis COMOLLI.

Le masque et la plume

Toutes ses femmes correspond un peu, dans l'œuvre de Bergman, aux jardins-miniatures que les Anciens *disposaient sur les autels* lors de la Fête des Dieux, jardins appelés d'Adonis, artificiellement formés, « corbeilles et vases où l'on faisait éclore des fleurs vitement », et auxquels Platon assimilait l'écriture et l'art, dont il faisait un divertissement.

Les divinités bergmaniennes, n'en doutons pas, sont *les mêmes que toujours ;* disons que son propos et ses ambitions n'ont pas changé. Simplement, *Le Septième sceau* et

la parole du chêne, *La Source* et sa forêt de bouleaux, ou ailleurs le silence des Dieux ont fait place au jardin-miniature, comme la fête païenne au divertissement. Mais qui, aujourd'hui, ne prendrait cela au sérieux? *Toutes ses femmes* paraît d'abord figé dans une durée avare, en un raccourci saisissant d'âges et de saisons, de lieux et de mentalités. Mais le parti pris de bouffonnerie, les fausses pistes offertes à la critique masquent la plus terrible exigence créatrice. « Je t'ai trompé, pardonne-moi, c'était inévitable », écrit Félix, « mais si je faillis à mon art... » J'ai pensé alors à un film d'un autre grand cinéaste, tenu lui aussi, en son temps, pour lourd, vulgaire, indigne de son auteur, *French Cancan*, et aux dernières phrases de Zidler : « Je n'existe que par ce que je fais... Et ce que je fais, c'est toi... C'est elle... C'est elle... » *Toutes ses femmes* apparaît ainsi comme une histoire de fantôme, quelque chose comme une sonate pour violoncelle *seul*, mais ainsi qu'on l'a dit à propos du « Bavard », la plus pure peut-être, puisque le fantôme en est le premier absent. C'est-à-dire que la recherche de Félix ne fait pas longtemps illusion — Cornelius n'en est que plus grotesque — devant l'évidence des signes et traces qu'il a laissés; devant ce *arterre* — son œuvre — où une dizaine de



TOUTES SES FEMMES : Jarl Kulle

créatures s'agitent, qui lui doivent la vie, et d'abord — comble de l'artifice — un nom qui n'est pas leur vrai nom. « Ce n'est pas ton absence, mais bien ta présence qui nous accable », se lamentent les veuves. Il y a quelque chose de bouleversant dans la raréfaction progressive de l'air qui menace ce jardin, jusqu'à ce qu'un nouveau relais vienne combler l'absence, c'est-à-dire effacer les traces du passage.

Cocteau écrivait que le marbre et son moulage en plâtre étaient pareils, sauf tout. Voilà qui condamnerait à coup sûr ce film qu'on a dit froid, sec et sans vie, si Bergman n'avait eu la perfidie de laisser le visage sous le masque, le marbre sous le plâtre, d'installer son film dans la lumière de midi, la plus crue, la plus aveuglante et la plus fausse. L'ombre y coïncide avec la proie, les statues saignent aussi, touchées par de vraies balles, et les masques sont encore bien trop lourds pour les critiques — qui les croient de stuc. — Jean NARBONI.

Des lendemains qui chantent

THE DAMNED (LES DAMNÉS), film anglais en Hammerscope de JOSEPH LOSEY. *Scénario :* Ben Barzman et Evan Jones, d'après le roman de H. L. Lawrence, « The Children of Light ». *Images :* Arthur Grant. *Musique :* James Bernard et John Hollingsworth. *Décors :* Richard Macdonald. *Montage :* Reginald Mills. *Interprétation :* MacDonald Carey, Shirley Ann Field, Viveca Lindfors, Alexander Knox, Oliver Reed, Walter Gotell, James Villiers, Kenneth Cope, Thomas Kempiski, Brian Oulton, Barbara Everest, Alan McCleland, James Maxwell, Rachel Clay, John Thompson, David Palmer, Christopher Witty, Kit Williams. *Production :* Hammer Films-Anthony Hinds, 1961. *Distribution :* Mac-Mahon.

Un esprit léger emprunterait aux miasmes vampiresques de la société Hammer — productrice inattendue, pour un aussi grave pamphlet — la cause de la malédiction qui freine, depuis 1960, la carrière du film de Losey. Mais la poésie et le fantastique ne doivent pas être mêlés à l'affaire. S'il faut chercher un motif à la difficulté d'entendement, nous le trouverons plus vite dans la trop grande limpidité du discours. *The Damned* souffre d'un excès de franchise et de pureté. La simplicité de la parabole, sans fard aucun, risque de prendre le spectateur au dépourvu, comme la feinte inconsciente d'un joueur sans malice.

« L'intelligence : notre pire ennemi », disait Jean Cocteau, après quelques autres. Et certes, l'abus d'intelligence détruit l'art, en poussant la manie du doute jusqu'à nier toute création. Par bonheur, Joseph Losey n'est pas *trop* intelligent. Quand il tient son idée, il fonce. Les incertitudes masochistes qui handicapent certains de ses personnages ne doivent pas nous leurrer quant au caractère de leur inventeur. Même si parfois des obsessions lui tiennent lieu de vérité, Losey croit suffisamment en ce qu'il veut exprimer pour le dire avec force. *The Damned* impressionne d'abord par l'énergie et la puissance de l'auteur, que l'on devine frémissant et passionné derrière chaque image. Plus que jamais, la sécheresse et la maîtrise de la narration servent de contrepoint ou de régulateur à la pulsion d'un sang trop vif.

L'illustration des idées premières dénote beaucoup de courage dans la volonté d'aller vite, et de frapper juste. L'idée de mettre en parallèle, dans une anecdote précise, la violence primaire et aveugle des blousons noirs d'une part, et la violence lucide et glacée des savants d'autre part, comportait un risque de conflit avec le spectateur, en raison de l'arbitraire du rapprochement et du manque de détours dans son exposé. On critique volontiers le coq-à-l'âne, lorsque la juxtaposition s'impose avec une brutalité aussi aveuglante : la suprême clarté obscurcit le propos, comme la proximité de l'œil et de l'objet trouble la vue. Il en va de même quand Losey filme, au pied de la lettre, la *surface* et la *profondeur* des choses : il attribue à l'image le sens le plus strict, mettant les non-initiés à l'extérieur, et ceux qui savent dans les entrailles de la terre. Et que penser de cette conception de l'art, qui en fait l'unique refuge devant l'angoisse? Ce truisme, dont maint artiste aurait par dignité personnelle masqué l'expression, Losey, avec une splendide impudeur, le brandit comme un étendard — emblème de désespoir, certes, mais porté la tête haute. Il fallait braver le ridicule, pour oser la bataille du jeune voyou et de la femme-sculpteur. Avec un cri de bête blessée, la femme se rue sur le blouson noir qui vient de mutiler une statue. La femme griffe, et tape du poing et du pied, en criant : « Pourquoi, pourquoi tant de cruauté? » Et l'autre de répondre : « C'est un plaisir, chère madame. » Sommet du dérisoire, atteignant au sublime. Là réside l'authentique audace.

Sans doute, la grandeur du film tient-elle à son ambiguïté, ou plutôt à l'étendue des réflexions qu'il suscite. La netteté d'un itinéraire ne signifie pas que le paysage sera pauvre et uniforme. La simplicité n'appelle pas le simplisme, au contraire. Par delà les inquiétudes inhérentes à l'âge nucléaire, Losey aborde le problème de la mutation de l'humanité. La monstruosité du « grand chef » et des enfants atomisés n'existe que par rapport à une certaine forme de l'espèce humaine, la nôtre. Mais quel jugement objectif pourrions-nous porter sur une autre espèce biologique, appelée à nous remplacer, et qui serait peut-être dotée de qualités infiniment supérieures? Le lamento final des enfants, cette longue plainte contre le monde indifférent, « Au secours, au secours! », ne ressemble-t-il pas à un cri pour l'éveil de conscience d'une civilisation mortelle, plutôt qu'à une fuite devant l'horreur du futur? L'homme recule toujours devant sa métamorphose ou sa fin, et il est normal que nous défendions pied à pied la survivance de notre *état*, mais rien ne garantit que notre défaite serait injuste et catastrophique. Dans *The Damned*, l'évidente minceur de notre « bon droit », la fragilité de nos alibis (l'art, en premier lieu) rendent le film encore plus terrifiant. Ce que Losey nous invite à défendre, c'est une situation empirique, un certain sentiment de l'être, et quoi de plus? Cela dépasse de très loin les bonnes grosses protestations pacifistes, balourdes et rassurantes, dont le partage ne se discute pas : il faut choisir la suprématie de l'homme contemporain, dans la paix et la prospérité, et tout ira pour le mieux dans le meilleur des univers. *The Damned* n'accepte pas une telle auto-satisfaction. Il conteste notre *légitimité* avec une balance d'Apocalypse, et demande à peser nos arguments. Donc, l'homme ne va plus *de soi*, et la contestation n'émane pas d'une autre planète (comme dans les autres films du genre). Elle vient de l'homme lui-même. D'où son pouvoir de terreur.

Mais cette redoutable mise en question, preuve de la richesse morale de l'œuvre, n'enlève rien à sa facilité d'accès. Quoique lourd d'intentions (pour ne pas changer les bonnes habitudes de Losey) dans les moindres recoins de ses images en Scope, *The Damned* se dispense du décryptage. Inutile par conséquent de paraphraser un courant aussi limpide. Tout le génie de Losey est ici concentré dans l'exécution. Le metteur en scène se charge de transcrire visuellement des idées plus ou moins abstraites, des métaphores littéraires, des observations de moraliste, de sociologue, etc. Rien n'est donné pour véritable (y compris les « blousons noirs » métaphysiques), et l'apologue avoue sa nature avec une insolence voisine de la provocation, mais le lyrisme du narrateur emporte nos refus éventuels. Forme et figure dominent, sans en altérer la puissance et la clarté, ces concepts qu'ils incarnent, et n'accordent pas à la vie réelle, au charnel, de les trop envahir (la mascarade fictionniste se réduit au minimum : le corps des enfants est froid, donc ils sont *différents*. C.Q.F.D., et rien de plus). Souvent l'allégorie débouche sur le symbole, comme le thème des oiseaux, repris en majeur à la

fin par les funestes hélicoptères, mais jamais n'est perdu le droit fil de la démonstration. La magnificence des idées plastiques et la *poésie de trouvailles un peu sèches*, apparemment sommaires, comme celles de Cocteau, évoquent justement *Orphée* et *Le Testament*. Une transmutation analogue s'opère, à partir d'un bric-à-brac où règne la brocante des vieilleries, traitant la mort et la vie, le destin et les dieux, les messagers du ciel, les quatre éléments, *à la façon du bonjour-bonsoir* le plus quotidien et le plus moderne. Le rationalisme sévère, sinon marxiste, de Losey, ne rend que plus savoureuse l'irruption des mythes dans son œuvre.

The Damned, pour les motifs plus haut considérés, ne se lit pas à la manière d'une création romanesque. Moins encore il ne se regarde comme un film ordinaire. S'il faut absolument *proposer une comparaison*, je dirai qu'il doit être envisagé d'un bloc, puis longuement parcouru de l'œil. Bref, il s'apparente à un tableau, plus qu'à une architecture. Tableau où l'anecdote, l'allégorie, et la forme pure, s'exalteraient l'une par l'autre, jusqu'à se fondre en un tout harmonieux et indissociable. *S'il fallait à tout prix une référence pour en imposer au lecteur*, je la chercherais *volontiers du côté des peintres de la* Renaissance, mais en définitive ce serait un mensonge. Delacroix convient autant, pour le sentiment à communiquer, et plus près de nous « Guernica » aiderait à la même approximation. En somme, il ne s'agit pas de jouer au snobisme critique, mais de renouer avec une *impression de plénitude et de totalité*, capitale si l'on désire peindre un chaos. L'art *moderne* oublie souvent cette urgence de l'antiphrase.

La clé du film, l'explication de sa figure, sont fournies par l'immense mouvement d'appareil final, qui part de la mer où vogue, sur ce démesuré Achéron, la barque funéraire des amants surveillés par l'ange de la Mort. *La caméra gravit la colline à l'instant où* la femme-sculpteur est tuée par son tout-puissant ami, puis l'appareil descend au long de la falaise, et la parcourt à l'horizontale, tandis que les enfants appellent au secours, enfin on arrive à la plage de la station balnéaire, avec sa foule insouciante. Le dernier plan boucle le mouvement, qui montre à *nouveau* l'hélicoptère et le bateau, seuls au *milieu de la mer. Bien sûr*, dans sa réalité technique, un mouvement d'une telle ampleur et d'une telle complexité n'existe pas. Il y a des inserts, des coupes, mais « l'impulsion morale » suffit à lui conférer la vie. Tout se passe comme s'il avait été tourné en continuité. Losey a d'ailleurs profité de l'impossibilité *matérielle, de l'imperfection technique* (on découvre d'autres imperfections dans *son film, mais* loin de nuire au récit, elles ne font qu'aiguiser notre sensibilité), pour enrichir et compliquer l'action. Ainsi détaille-t-il au passage, et sans perdre l'élan, les coups de feu du meurtrier et la chute de la femme. De même la falaise des atomisés et la station balnéaire sont peut-être distantes de cent kilomètres : qu'importe, *la direction du mouvement* relie cet avant-dernier plan fixe au panoramique latéral qui décrit la prison des enfants. Quelle sublime leçon de mise en scène, où l'illusion créée par la volonté supplante la réalité objective. Notons par surcroît que ce curieux mélange réconcilie l'esthétique du cinéma muet, toute d'analyse, et la tendance la plus obstinée du cinéma *moderne, tout de synthèse* ! Néanmoins, si ce plan revêt une importance essentielle, ce n'est pas pour le plaisir d'une prise de vues aérienne et de raccords subtils. Ce plan équivaut à un creuset, où se transmue et se lie tout l'ensemble du film.

Combien d'œuvres ont ambitionné d'exprimer la totalité du monde ? Innombrables. Et *combien de critiques ont espéré découvrir* dans les œuvres étudiées cette présence de l'univers, derrière une fable plus ou moins modeste ? Encore plus innombrables. Hélas ! pour les auteurs et les exégètes, l'expérience révèle que cette saisie démiurgique, égalant presque l'artiste à la divinité, est la chose la plus rare et la plus difficile au monde. Il semble que Losey ait approché, dans *The Damned, ce rapt de la pomme*, l'escalade infernale de l'Arbre. Toute sa mise en scène brasse et confond, du début à la fin, l'eau et la terre, l'air et le feu, dans un double mouvement vertical et horizontal. A plusieurs reprises il tombe de haut, tel Icare et Prométhée, mais n'est-ce pas l'effort qui compte, *cette étincelle fugitive où l'art atteint presque* à la synthèse cosmique ? En général, outre l'absence de «grâce » et d'autres fadaises, l'échec provient (surtout au cinéma) de la quasi impossibilité où se trouve l'auteur de maîtriser l'ensemble de sa matière. Une trop large perspective éteint le souffle vital, et il ne reste qu'une théorie, tandis que le petit bout de la lorgnette prive l'artiste *d'une « plate-forme » suffisante pour passer* de l'analyse à la synthèse. Le réalisme dévore et différencie les moindres éléments. La plupart du temps, l'arbre cache la forêt. Si un miracle existe dans *The Damned*, il tient à la coexistence de l'arbre *et* de la forêt (depuis *L'Aurore*, les films de cette sorte n'abondent pas). Ici, l'aventure *précise du monsieur* qui rencontre une jeune fille qui a un frère *qui les poursuit*, etc., n'empêche pas une seconde notre esprit de percevoir l'immensité de l'enjeu et la multitude des éléments qui interfèrent (d'autant plus que l'idée de surveillance, de dépendance, trame et irrigue le film entier). Loin du bluff métaphysique, *The Damned* constitue une leçon de choses, une effraction de *l'inconnu*, et *peut-être* la boule de cristal dont, Losey inclus, nous n'appréhendons que les révélations familières.

Michel MARDORE.

Le discours de la méthode

THE PATSY (JERRY, SOUFFRE-DOULEUR), film *américain en Technicolor de* JERRY LEWIS. *Scénario :* Jerry Lewis et Bill Richmond. *Images :* W. Wallace Kelley. *Montage :* John Woodcock. *Interprétation :* Jerry Lewis, Everett Sloane, Ina Balin, Keenan Wynn, Peter Lorre, John Carradine, Phil Harris, Hans Conreid, Phil Fostern, Richard Deacon, Neil Hamilton, Jerry Dumphy, Jerry Dexter. *Production :* Ernest D. Glucksman, 1964. *Distribution :* Paramount.

Le cinéma va plus vite que son public. Encore une fois la preuve vient d'en être faite : film incompris et méprisé, *The Patsy* n'avait qu'un seul défaut, celui de venir après *The Nutty Professor*, et de ne lui point ressembler. Tout ensemble, et avec une même vanité, critiques et spectateurs ne s'y *retrouvant plus (ne s'y reconnaissant pas)* ne voient pas que cette œuvre est un pas en avant et qu'elle les dépasse. Alertés du génie de Lewis par la publicité faite autour de son précédent film, ils s'y pressent en troupeau et collectivement lui font un succès, qu'ils s'attribuent ensuite, cela est naturel. Mais que *celui qui reçoit (le spectateur)* veuille se substituer à celui qui agit (l'artiste) est par trop scandaleux : l'évolution d'un homme est son affaire, en somme, et l'honnêteté qu'on est en droit d'exiger des spectateurs consisterait à se plier au film, à le laisser se faire, et puis à s'étonner : le cinéma est un miracle.

Jerry dans l'île. — Et puisqu'il faut remonter tout en haut, commençons au début. *C'est avec Cinderfella* que se révéla pour la première fois la solitude de Lewis. Mais les circonstances n'avaient rien arrangé : Lewis, qui devait mettre en scène le film, en laissa finalement la responsabilité à Tashlin, qui ne réussit à en faire qu'une œuvre bâtarde, mais fascinante aussi, dans la mesure où s'y *rencontraient enfin les aspirations* convergentes de deux artistes dissemblables. Où finit Tashlin et où commence Lewis, c'est ici qu'on le trouve. Au niveau des thèmes d'abord : ce qui, chez Tashlin, n'est finalement que le combat d'un homme avec un décor impossible, le monde, devient chez Lewis l'aspiration démente à dominer ce monde. Et l'on pense à cette *scène où Jerry prend* déjà une première figure de Mister Love : surplombant du haut d'un escalier immense la foule médusée, il en fait son objet, et séduit la princesse... Qu'on est loin du Jerry impuissant que les machines encerclent ! Mais Tashlin est là, avec sa mise en scène : d'où vient que le personnage *soit encore ici désordonné*, tiraillé entre deux aspirations, n'étant déjà *plus drôle* mais pas encore effrayant. La perversité du cinéma de Tashlin et la pureté déjà naissante de celui de Lewis se font ici la guerre, et tous deux sont vaincus.

Mais laissons donc Tashlin pour parler de Lewis. Voici : la phrase la *plus significative* de *Cinderfella* est celle que prononce Jerry *quand il décide de changer* : « I'm going to be me in reverse » (« je vais être l'envers de moi-même »). Déjà, cette obsession des doubles, ce désir incontrôlé d'inverser sa nature, et la *peur* qui s'ensuit. Car, ici comme dans *Nutty Professor*, il y a toujours, après la fascination de l'inverse, une panique encore plus forte qui *oblige* Jerry à *souhaiter* ce retour à l'endroit du décor, où il *n'arrive jamais*. Je veux être moi-même, je veux qu'on m'aime pour ce que je suis, lui arrive-t-il de dire. Et ce n'est pas pour rien qu'il nous rappelle ici cet étranger dont parle Lovecraft : venu des profondeurs, il découvre (comme dans un rêve) un château identique à celui, souterrain, où il passa sa vie. *Ne sachant pas encore qu'il est l'envoyé* de puissances diaboliques qui, de derrière le miroir, le guident, il ne découvre son apparence qu'une fois confronté avec son image, de l'autre côté d'une surface de verre. Et il ne peut lutter contre lui-même, en somme. Les rythmes qui animent Jerry ne sont pas de ce monde, *les musiques sur* lesquelles il balance nous sont donc étrangères, et de langue profane : « Ph'nglui mglw'nafh Cthulhu R'lyeh wgah'nagl fhtagn », l'appel de Cthulhu.

Présence du fantastique. — S'il est un film sur la conquête du monde, c'est bien *The Patsy*. Après cet avion qui s'écrase dans un décor d'eau et des couleurs de feu, le ton du film nous est *déjà donné. Et si l'on cherche* un remplaçant, il n'y a rien là d'extra-*ordinaire, puisqu'ainsi* commençait *Bellboy*, et l'œuvre de Lewis. Ce qu'il faut surtout dire, c'est que ce groupe est un groupe de *survivants* : comme ils n'existaient que par la magie de leur maître, l'acteur, et que celui-ci est mort, ils deviennent dès lors une puissance commune et diabolique, qui essaiera d'entraîner *Jerry dans ses machinations*. Sans se rendre compte de l'invincibilité de l'être qu'ils convoitent. En effet, Jerry ne prouve-t-il pas sa force en échap-



THE PATSY : Jerry Lewis

pant (grâce au générique) à une première mort dès le début du film ? Leur faute sera donc de vouloir faire de Jerry (qui est destiné à devenir leur maître) un esclave.
Si le pouvoir de Jerry est plus grand que celui de ses complices, c'est à sa solitude qu'il le doit : voulant être le seul au monde, il est, plus que les autres, capable de le dominer. Et sa force vient aussi de ce que, pour la première fois, il est pleinement conscient des armes qu'il possède : alors que dans *Bellboy* il utilisait de travers un appareil photographique enchanté, il ne se sert maintenant que des armes qu'il connaît : les gens. Fort de son expérience, il sait qui sont les personnes et les humains, les hommes et les monstres. Effrayé encore un peu au début, il affronte quand même son destin : refusant, ainsi que dans *Errand Boy*, le rêve agréable, il ne s'entoure que de cauchemars qui l'obligent à aller de l'avant. Au lieu de croire ce qui lui était agréable, mais illusoire, c'est sa réalité que maintenant il recherche, si pénible fût-elle. Ce qui explique la vitesse avec laquelle il apprend ce qu'il est dès le commencement : les multiples déguisements dont on le pare ne lui sont étrangers que pour un temps, et il a vite fait de s'en accommoder. Après quelques épreuves, celle du coiffeur, celle du professeur de chant surtout : dernier avertissement, avant l'œuvre à entreprendre, et preuve de puissance. Après nous avoir bien fait comprendre que ce décor lui était étranger (les vases fragiles et précieux, les chaises dont on se sert à l'envers), il provoque son éclatement, et il est sur sa route. Encore une précaution : avant de montrer ce trio qui est trois fois Jerry, un travelling d'avertissement pour préparer le spectateur. Et c'est déjà la course : il s'impose tout seul, prenant en lui des ressources comiques qu'on ne lui connaissait pas. Et, pour bien montrer la distance qui le sépare de son passé (flashback), il donne de lui une image : celle très exactement du héros de *Ladies Man*, emporté par ses excès, incapable de les contrôler. C'est presque d'un autre monde qu'il nous parle alors, d'une fille qui ressemble étrangement à celle qu'il vient de rencontrer, mais c'est un monde qui ne lui est plus rien. Comme ne lui est plus rien tout ce cinéma qu'il se décide enfin pour son compte à recommencer : après tous les gags subtils qui parsèment le film (celui du cheveu est l'un des plus beaux), il se sert de la leçon du cinéma muet, pour finalement le surpasser dans l'hommage qu'il lui rend. Plus d'attendrissement ici, et plus de pitié. Tout est bon pour vaincre, et le sérieux de la réunion finale est là pour le prouver. Arrivé à ses fins (devenu grande vedette), il a rempli enfin la première partie de sa mission qui consistait à conquérir le public. Conquérir le monde en sera la suite logique.

Le deuxième discours. — Un deuxième aspect du film, tout aussi passionnant, montre bien que Lewis est tellement impatient de tout redécouvrir qu'il entreprend toutes à la fois des œuvres convergentes, d'où la difficulté qu'il y a parfois à les comprendre toutes. Ce qu'il explique ici, c'est son ascension de comique, toutes les étapes étant pour nous indiquées, et la route tracée. Depuis cette force comique que possède *en puissance* le personnage, et qui dans ses films précédents (*Errand Boy*, en particulier) demeurait inconsciente. Au départ, dans *Patsy*, quelques hésitations : il commence par être ridicule, inconscient à ce moment de ce ridicule, comme de la vertu comique de ce ridicule. Puis, quelques blagues ratées. Instant fondamental : la rencontre chez le coiffeur entre l'impassibilité (Lewis) et l'innocence (le cireur noir), qui oblige pour la première fois Jerry à mesurer toute la force du comique inconscient. Fort de sa découverte, il s'enrichit alors de son observation du monde, dont il fait son objet. Pour l'enregistrement de son disque, il a déjà compris, et d'une cravate rayée, il fait une guitare. Chaque instant du film n'est plus désormais qu'une étape de l'ascension d'un homme : ascension irrésistible, il va sans dire. Puisque même la mort ne peut plus le toucher et qu'il peut désormais nous montrer l'envers de son décor et, de lui, ses images.

Le spectacle et le monde. — Comme tous les cinéastes du spectacle, et comme Hitchcock surtout, Lewis adore la surenchère ; et si, dans *Marnie*, A.H. réalise le miracle de nous faire croire à une scène truquée (celle de l'accident à cheval) tout en nous montrant bien qu'elle n'est pas naturelle, Lewis peut se permettre aussi de répéter à volonté le même gag, nous en montrant ainsi la clé, mais nous mettant au défi de le recommencer. A chaque fois, il faut montrer que le génie, c'est ce qu'il y a en plus. Mais ici, l'ambition est démesurée : comme Guitry, Lewis essaie de jouer tous les personnages, et de résumer en lui-même le spectacle qu'il donne, et puis aussi le monde. D'où une ambition de sociologue, que ne dément nullement le propos du film : ainsi ces images de teenagers qui dansent, suivies d'une autre où les protagonistes ne sont plus que de tous jeunes enfants. Et cependant, dans tout cela aucune méchanceté, mais un regard très pur sur notre monde entier et ses vicissitudes. Car Lewis recommence pour lui-même tout le chemin de l'art : avec cette innocence qui n'appartient qu'aux grands, il fixe son regard sur toutes les planètes ; d'où vient que se succèdent des scènes dramatiques et leurs suites illogiques, images fixées d'une curiosité qui brûle les étapes. Se rapprochant et s'éloignant d'un monde déjà lointain, c'est ce monde en entier qu'il nous donne à revoir, et qui n'est que lui-même : on n'est même plus surpris du traditionnel discours (et qui sort tout droit de sa bouche) qu'il fait prononcer à Ina Balin (« c'est la gentillesse qui... », etc.) Le cinéma de Lewis commence à nous devenir intime.

Jean-Louis NOAMES.

Echoes of the jungle

THE COOL WORLD (HARLEM STORY), film américain de SHIRLEY CLARKE. *Scénario :* Shirley Clarke et Carl Lee, d'après le roman de Warren Miller. *Images :* Baird Bryant. *Décors :* Roger Furman. *Musique :* Mal Waldron, interprétée par Dizzy Gillespie, Yusef Lateef, Arthur Taylor, Aaron Bell. *Montage :* Shirley Clarke. *Interprétation :* Hampton Clanton, Yolanda Rodriguez, Bostic Felton, Gary Bolling, Carl Lee, Clarence Williams, John Marriott, Gloria Foster, Georgia Burke, William Canegata, Alan Mercer, Peter de Anda, Dean Cohen, Vic Romano, Val Besoglio, Jay Brooks, Milton Williams, J.-C. Lee, Billy Taylor, Bert Donaldson, Claude Cave, Mel Stewart, Joseph Dennis, Ronald Perry, Bruce Edwards, Lloyd Edwards, Ken Sutherland, Joe Oliver. *Production :* Fred Wiseman, 1963. *Distribution :* La Pagode.

Le film s'ouvre par une exhortation véhémente d'un « black muslim » contre les Blancs devant des Noirs impassibles ou presque. Réaction que le film ne fera qu'accentuer par la suite, en l'expliquant. En se plaçant au centre même d'un clan noir de Harlem, collant sa caméra au moindre pas de son jeune héros, Duke Curtis, Shirley Clarke allait organiser autour de lui tout un jeu d'aventures et de conflits qu'alimente un petit nombre de gens, en majorité Noirs, et, une fois limité à l'espace de trois ou quatre rues, de quelques couloirs, de deux ou trois chambres, son récit allait à peu près ignorer — c'est-à-dire lui laisser peu de plans — l'entourage blanc. Moins ennemi ou rival que force obscure, le monde blanc y agit soit par fascination (l'enseignement), soit par enveloppement (l'attrait du luxe), soit par brusques expéditions punitives. Danger du film alors que de reléguer au rang de fatum, de divinité malveillante, cet univers qui n'est jamais fait que d'hommes semblables à eux et de réserver aux Noirs d'Harlem un espace créateur de ses propres périls, entouré d'un halo menaçant (la ville, Coney Island), leur ôtant tout espoir de changement. Mais danger évité au cours d'un récit qui, précis et coulant, accueille au passage toutes les preuves d'une emprise bien solide, sans mystère : objets de piété, consolateurs de la grand-mère, appartement luxueux et maîtresse blanche, garants de la sécurité de Priest, éducation du frère aîné de Duke. D'où, pour ceux qui ignorent la compromission, ou les plans à longue échéance ou le mimétisme, calmants provisoires consentis par les Blancs, la nécessité de former des clans, Pythons ou Loups. Là encore, plus que les combats qui exigent un recul où nul n'a l'avantage, c'est la répartition des forces à l'intérieur d'un clan qui est décrite. Que le chef déchoie, tous les membres d'un clan reconnaissent son successeur et précipitent sa venue. La prostituée commune s'offre alors à Duke et le revolver, sceptre obstinément convoité, consacre son pouvoir. L'efficacité dicte sa propre justice. C'est dire qu'un moment vient où le clan rencontre plus fort que lui et éclate. On sait qu'alors seulement naît la conscience. Ainsi, le reproche qu'on a pu faire au film de parler de la situation des Noirs aux U.S.A. à travers quelques personnages privilégiés est-il peu fondé : la description aussi minutieuse d'un monde féodal éclaire d'un coup les mondes qui l'environnent et leurs relations, de même qu'un hygromètre en action

THE COOL WORLD

LA RAGAZZA DI BUBE

parle mieux du temps qu'un traité de météorologie. Du passage de la violence aveugle à la lucidité active, seule nous est donnée la première phase, mais conduite si loin que la seconde, non filmée, en est la conséquence inévitable : la voiture de police emportant Duke tandis que sa mère rentre chez elle au bras d'un nouvel amant marque la fin du film et du clan des Pythons, autrement dit le retour à soi et l'action réfléchie. Harlem, aujourd'hui, donne sens et raison au film.

Enfin, si *Cool World* conte la naissance de la liberté, à tous les niveaux (individuel, familial, social), à travers les embûches répétées de l'irrationnel, il oblige le spectateur à vérifier en lui la justesse du parcours et tire de l'expérience son efficacité. Le film mise donc sur notre participation à la brève histoire d'un clan et gagne. La moindre expression est en effet si ordinaire, le moindre geste si familier que le clan des Pythons, bien que situé complètement, ne porte nulle trace d'exotisme. C'est la vue des Blancs (ou des Noirs qui vivent parmi eux) qui nous gêne, non parce qu'ils sont méprisés, mais parce qu'ils viennent déranger l'accord qui nous lie aux Noirs du clan, provoquant cet écart soudain qu'on trouve chez Mizoguchi, où, par exemple dans *Le Destin de Madame Yuki*, la présence de la rivale, habillée à l'occidentale, nous étonne, nous gêne, quand nous croyions déjà voir quelque voyage en Italie. Manière toute physique, donc irréfutable, de prouver l'égalité des races, en nous confrontant à la structure habituelle renversée. Les mêmes réactions ont ici la même cause. Le sentiment d'étrangeté est dépisté, accusé, mis à distance, laissant en nous les traces de son passage : ses vertus purgatives. La conclusion n'est pas donnée au spectateur, elle est son œuvre. — Jean-Claude BIETTE.

Entre deux chaises

L'INSOUMIS, film français d'ALAIN CAVALIER. *Scénario :* Alain Cavalier et Jean Cau. *Dialogues :* Jean Cau. *Images :* Claude Renoir. *Décors :* Bernard Evein. *Musique :* Georges Delerue. *Montage :* Pierre Gillette. *Interprétation :* Alain Delon, Léa Massari, Georges Géret, Maurice Garrel, Robert Castel, Viviane Attia, Paul Pavel, Robert Bazil. *Production :* Cipra-Delbeau (Paris) - P.C.M. (Rome), 1964. *Distribution :* M.G.M.

L'Insoumis est un film confortable et prudent. Protégé de bout en bout par un voile de sincérité et de bonnes intentions, il expose celui qui l'attaque en bloc à l'accusation de mauvaise foi, puisque rien ne peut s'opposer à la sincérité, sinon, bien sûr, la mauvaise foi. Seule une analyse du film point par point, élément par élément, peut démontrer à quel point la sincérité, lorsqu'elle n'est plus moteur ou pulsion, mais tend à être un but, une étiquette, la démonstration d'elle-même, aboutit à la roublardise et au chantage moral. A ce stade, tout est permis : les gens suivent, par lâcheté, goût ou aveuglement. Le confort prime tout, les risques s'amenuisent. Le film devient étendard, étalon, exemple.

1) Les intentions.

Cavalier se défend d'avoir voulu faire un film politique. *L'Insoumis* serait l'histoire, purement physique et biologique, d'un homme atteint d'une blessure par où « s'échappe la vie », l'itinéraire d'un personnage confronté à une série d'événements. Il se trouve d'abord que la confrontation est de taille : guerre d'Algérie, désertion, amour fou, fuite éperdue, mari chevaleresque, retour au pays natal pour y mourir étranger à son propre enfant, il n'est pas donné à tous de connaître cela. *L'Insoumis* n'étant ni une fable, ni une épopée, ni l'équivalent d'un roman picaresque, on ne saurait manquer d'être gêné par une telle profusion ; d'y voir trop bien par instants la marque du coup de pouce, et trop nettement les ficelles de l'auteur. Ainsi qu'il est dit dans *Bande à part :* « Comme si les ennuis ordinaires, ça ne suffisait pas. »

2) Le scénario.

Cavalier est bien libre — courageux même, dira-t-on — de vouloir faire à la fois *Le Petit Soldat*, *Les Hauts de Hurlevent*, *Les Amants de la nuit*, « Les Affinités électives » et « L'Odyssée ». Certes, mais il eût fallu peut-être tenter, au moins, de faire tout cela à la fois. A défaut de film-somme, nous aurions eu, à coup sûr, un film-monstre, ce qui n'est déjà pas si mal. *L'Insoumis* est plutôt un film-soustraction, chacun des événements disparaissant docilement pour faire place au suivant, non quand il devient inutile, mais quand il s'avère encombrant. Escamotage sur commande, facile et sans danger, suite de décors défilant prestement, sans nécessité profonde, en une sorte de toile manquant singulièrement de fond. La guerre d'Algérie, éliminée elle aussi sans façon, apparaît alors comme une précaution propre à rassurer à bon compte sur le sérieux et la maturité de Cavalier (n'importe quel point de départ, policier ou autre, pouvant faire démarrer aussi bien *L'Insoumis*). Autres exemples : une fois les complices de Delon éliminés, plus trace d'O.A.S. C'est comme si, avec deux comparses, elle avait disparu (ce n'est pas si facile). Plus tard, l'histoire, enlisée en forêt, repart grâce à l'arrivée du mari miraculeux. Quant à la fuite en voiture, une fois passé le barrage policier (prétexte à morceau de bravoure), elle offre l'agrément d'une promenade sentimentale et philosophante.

Le renoncement de l'auteur devant toute complication est bien illustré par la scène où Thomas libère l'avocate. Incapable de faire sentir chez son « héros » une maturation affective ou psychologique, ou, à l'opposé, de donner à son geste le côté fou, brusque, inexplicable de certaines décisions, Cavalier, pour provoquer l'acte, fait appel au Hasard, à l'Accident, au Grain de Sable, notions communes, nous le savons, aux génies et aux médiocres. Gageons que, sans le réveil providentiel du pied-noir, le film fût resté bloqué, comme Léa Massari dans son cachot.

3) Les dialogues.

Plats le plus souvent, grandiloquents quand ils tendent à l'humanisme, du genre « Dictionnaire des expressions reçues », quand ils visent à typer les personnages.

4) La mise en scène.

Propre à satisfaire aussi bien les tenants du « réalisme » et du petit-détail-qui-fait-juste, que les amateurs d'effet « poétiques » ; avec quelques scènes brutales pour le côté émotions fortes.

Si l'on excepte les gros plans de Delon (le film, il est vrai, se trouverait alors singulièrement mutilé), elle oscille donc entre la méticulosité et la maniaquerie d'un Clément (minutie forcenée et rassurante, efficacité à vide, insistance sur des riens) et le fignolage des plans, avec effets gratuits et mouvements d'appareil sans nécessité (tel le travelling circulaire autour des deux protagonistes).

Quant aux fameuses scènes de cruauté qui, paraît-il, doivent faire penser à Stroheim, elles sont révélatrices du côté accrocheur du film. Elles répondent à ce que j'appellerai l'esthétique du « hou-hou, fais-moi mal », qui consiste à apitoyer et à retenir, sur un personnage veule auquel on inflige des souffrances physiques, une attention que, sans cela, ils ne mobiliserait pas longtemps. Tout cela n'empêche pas que l'on ait parlé, à propos de *L'Insoumis*, de *J'ai le droit de vivre* et autres chefs-d'œuvre, que l'on ait vu en lui l'exemple à opposer aux fumisteries de Godard. Pourtant, *Le Petit soldat* racontait un peu la même chose. Simplement, le héros n'y échappait pas si facilement aux autres, ni à lui-même (ici, on parla de confusion mentale ; aujourd'hui, on s'extasie devant la profondeur des problèmes). Et puis, Godard prenait des risques. C'était même là le grand point commun avec son héros, qu'il eût fallu explorer, au lieu de se demander s'il était *totalement son personnage*. En ce qui nous concerne, le choix est fait : Cavalier, qui lui non plus n'ignore pas Cocteau, a beau faire voler, dévaler, bondir son héros dans une Kabylie en guerre et terminer son film par un carton-épitaphe, non, ce Thomas-là n'est pas mort *pour nous*. — J. N.

Après la révolution

LA RAGAZZA DI BUBE (LA RAGAZZA), film italien de LUIGI COMENCINI. *Scénario :* Luigi Comencini et Marcello Fondato, d'après le roman de Carlo Cassola. *Images :* Gianni Di Venanzo. *Costumes :* Piero Gherardi. *Musique :* Carlo Rustichelli. *Montage :* Otello Fava, Nino Baragli. *Interprétation :* Claudia Cardinale, George Chakiris, Marc Michel, Gabriella Giorgelli, Emilio Esposito, Carla Calo, Monique Vita, Pier Luigi Catocci, Anna Maria Festa, Dirio Dolci, Luciano Maringola, Bruno Scipioni, Ugo Chitti. *Production :* Franco Cristaldi. Lux-C.C.F.-Ultra vides, 1963. *Distribution :* Lux-C.C.F.

A qui profitent les révolutions ? Le cinéma « commercial » français n'a retenu des apports de Truffaut, Demy ou Rozier, qu'une liberté le plus souvent caricaturale, empruntée et factice : l'application des solutions formelles les plus accessibles de la N.V. (style de photo, souplesse des mouvements, fantaisie du jeu) à des entreprises pour la plupart étrangères, par vocation, à semblables détournements, conditionne le nouvel académisme, démodé plus que l'ancien à trop vouloir, cette fois, suivre la mode : voyez Ophuls et Becker juniors, Deray, Cavalier et autres Gobbis. Au lieu qu'en Italie, c'est tout à l'inverse et chaque mois nous réserve la surprise, en dehors des révélations proprement dites (Bertolucci, De Bosio), de quelque conversion tardive ou talent réveillé : des vieux renards Monicelli et Germi à Risi et Salce, le second rinascimento gagne jusqu'à De Sica qui, après la polenta la plus indigeste de sa lourde carrière (*Altona*), s'accommode fort gaillardement, à Naples et à Rome, d'hier et d'aujourd'hui sinon tout à fait, à Milan, de demain...

Reliant ainsi la réussite certaine du dernier Comencini à un regain de vitalité d'ordre plus général, je ne cherche nullement à m'excuser de la séduction exercée sur moi (après Chakiris et Michel) par sa *Ragazza* : simplement ce film, à sa façon, prouve modeste-

ment le pouvoir d'étonnement que recèle un art imprévisible. (Je veux dire ce cinéma sans orgueil mais qu'il faut savoir reconnaître lorsqu'il aspire à quelque indépendance : tous les films que l'absence d'un auteur fréquenté ne signale pas, de prime abord, à notre attention, et qui pourtant savent nous toucher.)
Cinéma ici psychologique à souhait, attentif aux détails mais soucieux également d'une certaine pureté de ligne ; soumis à l'interprète mais à l'abri du numéro d'acteur. *La Ragazza* développe l'histoire, pathétique et simple, d'un violent qui découvre la douceur — une sorte de tendresse mélancolique qui ressemble à l'amour et qui s'y substitue. Ouvrage de bon conteur où un lyrisme un peu appliqué ne dépare pas la conduite du récit, tout en permettant au portrait qui en occupe le centre de briller d'un charme plus efficace : Cardinale, c'est comme si nous la découvrions, naturelle et rustique bien mieux que sous les oripeaux perfides dont l'affubla Visconti. Son visage et sa démarche suffisent à prêter au film des qualités d'émotion et de réserve assez rares, comme à rendre plus présentes les désillusions d'après la Révolution : *Bube a perdu sa jeunesse*. Mara renonce à un amour plus idéal pour s'immobiliser dans la fausse sagesse de l'attente. Nul prêche ici, et nul chantage. Le texte de Cassola y gagne — Di Venanzo aidant — une pudeur nouvelle et Comencini, loin de la *Bersagliere et de son maréchal*, trouve enfin une manière et un ton personnels qui devraient l'inciter à poursuivre un chemin — tard mais bien — emprunté. — J.-A. F.

Débondage

LE TIGRE AIME LA CHAIR FRAICHE, film français de CLAUDE CHABROL. *Scénario :* Antoine Flachot. *Adaptation et dialogues :* Jean Halain. *Images :* Jean Rabier. *Musique :* Pierre Jansen. *Montage :* Jacques Gaillard. *Interprétation :* Roger Hanin, Maria Mauban, Daniela Bianchi, Roger Dumas, Mario David, Albert Dagnant, Sauveur Sasportes, Pierre-François Moro, Antonio Passalia, Roger Rudel, Carlo Nell, Jimmy Karoubi, Maurice Besson. *Production :* Christine Gouze-Rénal, 1964. *Distribution :* Gaumont.

On sait qu'un cinéaste peut, très honorablement, se spécialiser dans le bon commercial de série, personnel, amusant et tout. On sait aussi qu'il peut arriver à un cinéaste de prendre un tout petit sujet pour en faire un très grand film, et qu'il peut lui arriver aussi (à partir de n'importe quel sujet) de torcher à la diable un petit film — dans le but, par exemple, de payer ses impôts. Il est non moins vrai qu'on peut, à certains de ces jeux, tout simplement se casser et sombrer.
Or, rien de ceci n'a rien à voir avec Chabrol qui, tout aussi imprévisible, n'est ni plus ni moins classable qu'avant. Et c'est ce qui est fascinant chez lui : qu'il fasse grand ou petit, commercial ou pas, ésotérique ou pas (et d'ailleurs son ambition ne s'est jamais définie en fonction d'aussi sommaires classifications), il est toujours en dehors, se trouve toujours radicalement coupé de toute une catégorie de gens (jamais la même) qui le voue au diable. Et s'il est toujours défendu par quelques-uns, ce n'est jamais non plus les mêmes, ni pour les mêmes raisons. Chabrol est donc un cas mystérieux, d'autant qu'avec lui tout (mais quoi ?) est encore possible.
Ici, sur un scénario du type agent secret (X ou OO) à la mode, on le voit jouer, au départ, la règle obligée d'un certain nombre de conventions. Le jeu étant donné, on connaît la liste des possibilités : respect pur et simple de la convention, destruction de la convention par l'intérieur ou (prises, de l'extérieur, la ou les distances) son dépassement, sans parler de son retournement ou autres perversions.
Or, rien de ceci n'a rien à voir avec le *Tigre* (ou tout à la fois, ce qui revient au même). Disons que, grosso modo (et pour rejouer le jeu de l'inversion-opposition qui permet de tout dire — et dédire, ce qui convient admirablement à qui doit parler du fuyant Chabrol), disons donc que, quand il dépasse la convention, c'est pour mieux la rejoindre et que, quand il la respecte, c'est pour mieux la détruire. Quoi qu'il en soit, jamais rien de stable. Son univers est ainsi fait, monde clos en état perpétuel de dilatation, d'expansion, d'éclatement. Bref : en voyant le *Tigre*, on rigole.
De tout ; et entre autres choses de ce qu'on entend, car la bande-son est composée d'un tas de « mots », indifféremment susurrés, parlés ou éructés, mais nullement « mis en valeur » (c'était impossible : il y en a trop) et qui finissent par constituer une sorte de musique de fond.
De fond à quoi ?
A une suite de choses étonnantes ou déroutantes qui, parfois, semblent vaines mais, à la réflexion, acquièrent du poids, tandis que d'autres en perdent qui, sur le moment (mais c'est déjà ça), frappaient. Ce qui fait que le film retombe quand même bien sur ses pieds, et, de toute façon, porte.
La preuve, c'est que, de ces choses, tout le monde retient quelques-unes, alors que, par exemple, personne ne retient rien du dernier Deville sauf l'idée (très belle d'ailleurs) d'un scénario dont le film donne bien une vague idée, mais qui reste à tourner.
Chabrol, cinéaste, a fourré ses images dans la tête des gens, et ce sont elles qui (plan ou scène, avec ou sans gags, morts, nains ou filles) imposent solidement un monde grouillant d'idées.
Le petit marathon des cinq doigts sur la rampe : cela seul vous sauve un film. Et il y a le reste, dont j'extrais (pour le pur plaisir de l'écrire) : la scène de torture, traitée par prétérition, avec (de celui qui l'entend, à ceux qui la miment, à celui qui la voit et à ceux qui voient le film) une belle série de degrés dans l'échelle de l'ironie chabrolienne ; et — couronnement — le Kubasi qui meurt de saisissement rétrospectif après l'écrasement de sa voiture dans la machine à écraser les voitures.
Enfin, le grand mérite du *Tigre* est de constituer la première esquisse d'une grande ambition cinématographique : le burlesque politique, genre qui, jusqu'ici, est resté dans les limbes, car notre quotidien habituel en conserve jalousement l'exclusivité. — Michel DELAHAYE.

Un sur deux balançoires

ONLY TWO CAN PLAY (ON N'Y JOUE QU'A DEUX), film anglais de SIDNEY GILLIAT. *Scénario :* Bryan Forbes, d'après Kingsley Amis. *Images :* John Wilcox. *Interprétation :* Peter Sellers, Mai Zetterling, Virginia Maskell, Richard Attenborough. *Production :* Frank Launder et Sidney Gilliat, 1962. *Distribution :* Coronis.

Dans une petite ville, un bibliothécaire (Sellers), marié, avec enfants, s'ennuie et lorgne les demoiselles. Poussé par sa femme, il postule le poste de bibliothécaire que convoitent aussi les confrères — d'où intrigues. Intervient alors une dame de la haute (qui protège les artistes du coin et leur fait jouer une pièce) : elle offre à Sellers l'appui de ses relations, en échange de quoi celui-ci devra se donner à elle, ce qui ne lui déplaît pas. Il est donc reçu à l'examen ; mais pressentant l'esclavage où la dame va le tenir, il la refuse, le poste avec, et se retrouve, avec sa femme, bibliothécaire ambulant.
Le film joue fort bien d'un vérisme anglais très amélioré, d'un humour à gags (les variations sur la concierge) qui débouche parfois sur un burlesque de boulevard : la chute à répétitions de l'accomplissement amoureux. L'atmosphère des lieux est très bien rendue avec l'ennui qui les noie et qui, s'accumulant et fermentant, finira par provoquer une burlesque et salutaire catastrophe (on pense un peu à l'Heinrich Mann de « La Petite Ville »), mais la fin — dommage — est ratée. Elle pouvait être vraie. Ici on n'y peut croire. Peter Sellers soutient admirablement le film. A l'époque, il était encore sympathique, et c'était même un des rares acteurs dont on pouvait dire qu'il aurait pu jouer, dans l'esprit du maître, les rôles de Guitry.
Only Two Can Play confirme (mais sans beaucoup y ajouter) ce renouveau du cinéma anglais dont (nº 157) j'ai déjà dit quelques mots. Preuve en est que, même un Gilliat, vétéran sans idées, se trouve, dans ce climat (et grâce au scénario de Bryan Forbes — par ailleurs auteur de *The L-Shaped Room*) en avoir quelques-unes, et, par exemple, il utilise remarquablement les décors du pays.
Celui-ci est le pays de Galles, sur la littérature duquel les auteurs lancent quelques piques. Ce n'est pas très gentil, car ces gens ont bien du mérite, qui font tout ce qu'ils peuvent pour sauver leur langue originelle : le Cymraeg. — M. D.

Portrait souvenir

LE VOYAGE EN QUESTION, film français en Kodachrome de SERGE FRIEDMAN. *Sujet, images, commentaire et montage :* Serge Friedman. *Musique :* Folklore des Indes. *Production :* Man Production, 1963. *Distribution :* Studio du Val-de-Grâce.

Avant de pénétrer dans la salle, on imagine monts et merveilles. Voilà le cinéma rêvé, celui de la liberté absolue, le plus vrai parce que le plus intime. Tout s'y écrit à la première personne. Vous prenez une caméra et un magnétophone portatifs, et vous marchez. Vous prouvez le cinéma en marchant. Il suffit de voir, de capter, de réfléchir. Le voyage transforme le voyageur ? Filmez la transformation du voyageur : il suffit de retourner vers soi l'objectif — moralement si vous êtes accompagné, ou même physiquement, tel Bombard seul au milieu de l'Atlantique — et surtout d'établir un dialogue entre la chose montrée, qu'elle soit banale ou unique en son genre, et l'auteur du « journal » en question. Tout prendre, le morceau de bravoure et l'impulsion fugitive, pourvu que cela parle au cœur et à l'esprit de l'autre, c'est-à-dire du spectateur inconnu. Bref, Montaigne trottinant et observant, au 1/24 de seconde. Cette tournure d'esprit ne se rencontre guère parmi les cinéastes. Gaucherie causée par l'encombrant appareil ? Pudeur envers un « art »

orienté depuis toujours dans le sens du « spectacle » ? Crainte de « l'inexploitable » ? Qu'importe, nous constatons la rareté des tentatives (alors que « l'essai » fournirait une matière idéale aux courts métrages, si le genre semble trop rebutant pour un grand film), et les meilleurs ne s'y hasardèrent que d'une façon détournée, Rossellini compris. Une telle carence nous incite donc à examiner de près la plus modeste esquisse.

Nous ne reprocherions pas à Friedman de n'avoir rien vu aux Indes, s'il tirait un parti honorable des pauvres clichés conventionnels, alignés en images hideuses, qu'il nous inflige pendant une heure. Du folklore le plus ressassé, un homme doué du minimum de tempérament aurait extrait une moelle imprévue. Lorsque les femmes dessinent sur le sol un motif ornemental, l'image est cent fois moins belle qu'au générique du *Fleuve*, mais ce tremblotement du trait, cette médiocrité d'exécution apportent une note émouvante, personnelle, sincère (différenciant le vif de la fiction), et Friedman ne la remarque pas.

On retire la triste impression d'assister à la projection des souvenirs de voyage d'un quelconque technocrate, envoyé aux Indes pour caser son bla-bla-bla. Il a photographié les cérémonies exotiques, et sa femme, et son gosse, comme tout le monde. Au retour, il s'est dit qu'une dispute avec sa femme et un texte bourré de philosopharderies sur la découverte de la sérénité hindoue par un Occidental (*sic*) donneraient une teinte métaphysique aux photos de famille. Cette caricature de promenade autobiographique parvient malgré tout au but recherché : tracer un portrait de l'auteur, mais combien peu flatté ! Pour ce masochisme, *Le Voyage* mérite une once d'indulgence. — M. M.

L'ange exterminé

LOVE WITH THE PROPER STRANGER (UNE CERTAINE RENCONTRE), film américain de ROBERT MULLIGAN. *Scénario :* Arnold Schulman. *Images :* Milton Krasner. *Décors :* Hal Pereira, Roland Anderson. *Musique :* Elmer Bernstein. *Montage :* Aaron Stell. *Interprétation :* Natalie Wood, Steve McQueen, Edie Adams, Herschel Bernardi, Tom Bosley, Harvey Lembeck, Penny Santon, Virginia Vincent, Nick Alexander, Augusta Ciolli, Anne Hegira, Nina Varela. *Production :* Pakula-Mulligan, 1964. *Distribution :* Paramount.

Il n'était pas nécessaire de connaître sur le bout des doigts la morale de Mulligan et les règles du Code de la Pudeur pour deviner que l'avortement souhaité par les deux héros n'aurait pas lieu, et que toute l'histoire finirait dans la convention lénifiante du mariage. De toute façon, il est permis de discuter ce qu'apporterait au cinéma une apologie de l'avortement ; par ailleurs, jamais le film de Mulligan ne se prête aux illusions des sujets tabous. Le véritable mobile tient une fois de plus dans l'éclatement des solitudes, l'ouverture des égoïsmes, la découverte de *l'autre*. C'est-à-dire le plus beau des thèmes, la naissance de l'amour. Pour cette lente éclosion, ce laborieux enfantement du couple, dont une grossesse fortuite n'offre que le pâle symbole, Robert Mulligan n'a pas hésité à prendre tout son temps. *Une certaine rencontre* s'éternise, indispose parfois, et ennuie, comme les hauts et les bas de la vie réelle. Les scènes sont construites sur la durée, un peu à la manière de Kazan. Et grâce au développement infini des situations, l'arbitraire d'un scénario respectueux et sage débouche sur les imprévus de la réalité quotidienne. Chaque plan a peut-être nécessité une vingtaine de prises ou davantage, chaque centimètre carré du décor minutieusement « sordide » a été léché et reléché : qu'importe, si le comble du faux rejoint, au bout de la route, le vrai capté sur le vif. Il est vain d'opposer Hollywood au jeune cinéma, puisque tout le monde en fin de compte est jugé sur l'apparence du résultat. Godard (qui devait écrire cet article à ma place), pour filmer la scène de l'avortement avorté, n'aurait certes pas fait construire une pièce aussi nue et sinistre, qui déjà imposait à l'héroïne son refus de l'acte. Mais il aurait cherché un décor authentique, tout aussi affreux, en espérant fonder sur la tristesse ambiante la réaction spontanée des acteurs. Captés à l'improviste, ou longuement prémédités, un geste et une expression recèlent une valeur égale. Le travail tatillon de Mulligan rejoint par instants les plus belles saisies impromptues de nos gloutons optiques. Ce n'est pas là un mince hommage qui est rendu à l'Américain. Il faut convenir que Natalie Wood et Steve McQueen n'avaient jamais atteint à une telle beauté et un tel naturel de leurs êtres (ce que pensent les spectateurs des mutations infligées par ce film, et par *Soldier in the Rain*, à l'invincible Josh Randall et au Grand Evadé, ne manque sans doute pas de drôlerie, mais après tout cela ne nous concerne guère). Chaque digression, comme l'étonnante visite aux parents de McQueen, ajoute son poids d'évidence et de sincérité à l'artificieux échafaudage du récit, jusqu'à modeler le sensible de la chair sur un squelette moralisateur. Jamais cette lutte du mensonge et de l'amour (y compris la tendresse de l'auteur pour ses personnages) ne se relâche. Il faudrait citer en détail les scènes, de la première rencontre jusqu'au repas raté de la fin, pour comprendre comment un prêchi-prêcha se transforme, avec mille et une mines de rien, en une planche d'écorché vif, où l'approche des larmes fait trembler le sourire de la cocasserie et du courage. — M. M.

UNE CERTAINE RENCONTRE
Steve McQueen et Natalie Wood



Le soleil des eaux

LE MONDE SANS SOLEIL, film français en Eastmancolor de JACQUES-YVES COUSTEAU. *Co-réalisation :* Simone Cousteau et Albert Falco. *Images :* Pierre Goupil. *Musique :* Serge Baudo, Henri Crolla et André Hodeir. *Montage :* Georges Alépée et Anne Sarraute. *Production :* Filmad-Requins Associés-Orsay Films (Paris) - C.E.I.A.P. (Rome), 1964. *Distribution :* Columbia.

Dans ce film, il faut se laisser béatement plonger — comblé, apaisé —, ressentant sans doute la même euphorie que ceux qui — plus dangereusement — vécurent l'aventure. C'est le même sentiment que donne la lecture de certains livres : ceux qui réalisent la satisfaction d'un rêve profondément enfoui (et c'est dire : d'un rêve d'enfant) : ceux de Jules Verne.

Or c'est à Verne que le film fait penser. Non tant par le côté « science-fiction » (qui se trouve, ici comme chez Verne, secondaire) que par la nature du rêve et de l'aventure vécus : l'exploration d'un monde hostile par le moyen d'une toute-puissante machine (cocon protecteur qui permet, au milieu des dangers, une claustration délicieusement ambiguë) permet de réaliser cette éternelle nostalgie d'un monde retrouvé qui serait aussi le monde perdu, d'un retour au ventre maternel qui serait aussi naissance à un monde nouveau.

Ce monde, ici, c'est la mer, découverte à partir de la soucoupe et du village sous-marin, par des hommes-poissons qui découvrent des animaux fabuleux dans des forêts multicolores et sont témoins d'étranges choses comme les crises de nerfs des coquilles Saint-Jacques.

Ebaubi, on contemple. Et par là on redécouvre le miracle premier du cinéma : fixer, rendre visible à tous, ce que quelques-uns, seuls, ont pu voir, miracle qui permet ici, chaque jour, à vingt mille yeux de plonger sous les mers.

Et ce qu'on nous montre, c'est ce que, parfois, nul œil humain, jusqu'ici n'avait vu. Ainsi la grotte finale, qui étonne d'autant plus que le commentaire l'effleure à peine, comme s'il s'agissait d'une chose allant de soi (quand on vient d'émerger, à l'air libre, à quelque trois cents mètres sous la mer, et qu'on a laissé sur le « rivage » un cameraman qui filme le départ de la soucoupe). De la même façon, beau à force de mystère (et malgré quelques verrues lyriques) le commentaire laisse dans l'ombre bien des choses (telle la nature exacte de certains animaux) qu'on aurait aimé savoir, mais sur la nature desquelles on peut d'autant mieux rêver. (La musique, par contre, vous écrase de ses redondantes résonances, mais on finit par en prendre son parti.)

Voici donc (après un premier essai : le pas très réussi *Monde du silence*) et avec (mais après) *Les Rendez-vous du diable* de Haroun Tazieff et *Les Etoiles de midi* de Marcel Ichac, un des très rares films scientifico-aventureux qui ait au départ la modestie de tout simplement montrer sans rien vouloir ajouter à la rigueur de l'aventure.

Celle-ci, qui se poursuit avec plus d'effacement, mais qui est de la même nature (et est peut-être aussi essentielle) que la conquête d'autres planètes, fraie, elle aussi, la voie à de nouveaux modes de vie, à vivre peut-être, plus tard, par des hommes nouveaux... Autre pâture à rêves. — M. D.

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 7 Octobre au 24 Novembre

15 films français

Allez France ! film en couleurs de Robert Dhéry, avec Robert Dhéry, Colette Brosset, Diana Dors, Jean Richard. — On utilise sans vergogne, mais gentiment, la force de frappe du chauvinisme... laquelle en vaut bien une autre. Mais le film n'a guère de force et Dhéry ne s'est pas frappé.

La Baie du désir, film de Max Pecas, avec Fabienne Dali, Sophie Hardy, Jean Valmont, François Dyrex. - C'est la première fois que l'érotisme cinématographique associe dans un même plan le visuel et le tactile. mais il y a, hélas, trois cents autres plans. Jean Valmont, marqué par l'empreinte d'une nymphette, pourrait devenir le Mitchum français. De toute façon, mieux vaut s'en tenir à *La Plage*.

Comment épouser un premier ministre, film en Scope et en couleurs de Michel Boisrond, avec Jean-Claude Brialy, Pascale Petit, Jean Richard, André Luguet. — Leur nombre s'étant fort restreint depuis la stabilité ministérielle, et les idées de Boisrond ne s'étant pas multipliées, ne restait plus qu'un nombre limité de solutions, dont l'auteur choisit la plus plate.

Coplan agent secret FX 18, film en Scope et en couleurs de Maurice Cloche, avec Ken Clark, Jany Clair, Amédée Domenech, Jacques Dacqmine, Daniel Ceccaldi, Claude Cerval. — Au contraire du poussif *prend des risques*, est placé sous le signe de l'ampleur et de la dilatation : Scope couleurs contre noir sur blanc, Ken Clark et un *international* authentique du rugby contre Paturel. On trouve même quelques essais de pastiche N.V. Malheureusement, $O \times n = O$, et si on pose F = foutaises, $F \times 18 = 18\,F$.

Fantômas, film en Scope et en couleurs d'André Hunebelle, avec Jean Marais, Louis de Funès, Mylène Demongeot, Marie-Hélène Arnaud. — On sait ce qu'il advint, du moins chez Souvestre et Feuillade, de l'acteur infortuné qui eut l'audace d'emprunter les traits du Maître de l'Epouvante. Portons au crédit de ce dernier le minimum de ressemblance qui permit à Fantômas, par un matin blême, de le faire monter sur l'échafaud à sa place. Ce genre de substitution toucherait ici au domaine de l'Impossible même pour Fantômas, et plutôt que d'accabler Hunebelle, tâcheron inconscient des forces qu'il réveille, allez donc revoir *Judex* et rêver à un Franju, une fois encore, différé par le commerce.

La Grande Frousse, film de Jean-Pierre Mocky, avec Bourvil, Jean-Louis Barrault, Francis Blanche, Victor Francen, Jean Poiret, Raymond Rouleau, Jacques Dufilho, Véronique Nordey. — La trivialisation du titre original de Jean Ray est déjà tout un programme que Mocky, fidèle à lui-même et têtu comme on imagine, s'applique à suivre à la lettre : empêtré dans ses caricaturales habitudes et la volonté (plus noble ?) de solliciter le fantastique, se prenant pour Chabrol et, Shuftan aidant, pour Franju, il cède à une vulgarité totale. Lafforgue et Rouleau rivalisent de cabotinage, Bourvil, attachant, semble seul croire à cette dérisoire mascarade tandis que, de la réunion des Has Been Inc., surnagent curieusement Francen et Barrault, ce dernier plus Kafkaïen ici qu'à l'Odéon, mais à ce prix...

Jaloux comme un tigre, film de Darry Cowl et Maurice Delbez, avec Darry Cowl, Francis Blanche, Jean Poiret, Michel Serrault, Jean Richard, Dany Saval, Rolande Ségur, Jean Yanne. — Ceux qui se souviennent des *Trois font la paire* savent à quel point la casquette et le viseur de « director » seyent à notre Darry. Guitry n'ayant pu, cette fois, diriger ce director, le résultat s'en ressent quelque peu, ma[is] le film est, au moins, curieux, et surprend par d[es] idées inhabituelles à ce genre d'entreprise. Hél[as] une sauce conventionnelle noie souvent le petit g[...] « rare ». Timidité, manque d'ambition ? A voir po[ur] la portion de tigre qui surnage, et à suivre.

Lucky Jo, film de Michel Deville, avec Eddie Con[s]tantine, Pierre Brasseur, Claude Brasseur, Françoi[se] Arnoul, Georges Wilson, Christiane Minazzoli. — Assez belle histoire, platement contée, d'un malhe[u]reux gangster qui, plein de bonne volonté, provoqu[e] la dégringolade de tout ce qu'il touche. En somm[e] autobiographie devilienne...

Patate, film en Scope de Robert Thomas, avec Je[an] Marais, Pierre Dux, Danielle Darrieux, Anne Ve[r]non, Sylvie Vartan, Mike Marshall. — Thomas sai[t] par le respect...

La Ronde, film en Scope et en couleurs de Rog[er] Vadim, avec Marie Dubois, Claude Giraud, Ann[a] Karina, Valérie Lagrange, Jean-Claude Brialy, Ja[ne] Fonda, Maurice Ronet, Catherine Spaak, Berna[rd] Noël, Francine Bergé, Jean Sorel. — Hommage a[p]pliqué au style Saint-Honoré (aussi bien les vitrin[es] que la pâtisserie). Cela faisait belle lurette que V[a]dim n'avait mis une telle conscience professio[n]nelle à confectionner l'un de ses articles : ouvra[ge] soigné et sérieux, auquel l'absence de j'menfoutism[e] contribue à ôter toute *séduction*. L'*entreprise*, e[n] dehors de toute référence ophulsienne par trop a[c]cablante, était viciée au départ par la suppression d[u] maître de jeu autrefois incarné par Walbrook. D[e]meure la morne et arbitraire succession d'horribl[es] mâles ne songeant qu'à la chose et d'aimables d[a]mes se rendant à leurs assauts. Les acteurs masc[u]lins sont tous plus mauvais les uns que les autr[es] (le pire toutefois : Bernard Noël). Quant aux fem[]mes, plaignons-les de n'avoir trouvé qu'un se[m]blable spécialiste, aussi inapte à les dévêtir qu'à l[es] parer (la moins maltraitée : Catherine Spaak). A no[]ter, pour les amateurs, un plan parmi les plus aud[a]cieux du cinéma français (celui où Jane Fonda r[é]veille l'ardeur de Brialy).

Le Tigre aime la chair fraîche. — Voir critique da[ns] ce numéro, page 150.

Trafic dans l'ombre, film d'Antoine d'Ormesso[n] avec Michel Auclair, Anne Doat, Claudine Coste — Dans ce d'Ormesson, pas une particule de lumiè[re] qui vienne éclairer la vraie nature de ces trafics

Un monsieur de compagnie, film en couleurs de Ph[i]lippe de Broca, avec Jean-Pierre Cassel, Catheri[ne] Deneuve, Jean-Claude Brialy, Irina Demick, Sand[ra] Milo, Valérie Lagrange, André Luguet. — Ou la ma[u]vaise soupe

Vingt-quatre heures d'un Américain, film en Sco[pe] et en couleurs de José Benazeraf, avec Dick Ra[n]dall. — Première expérience bénazerafienne d[u] Scope et de la couleur. A l'indigence sympathiqu[e]ment habituelle des images a fait place la platitu[de] commune à toutes les bandes de strip-tease (en fa[it] de strip, José choisit au Crazy Horse, les seuls num[é]ros dénués d'« effets cinématographiques » !) à l'inte[l]lectualisme hilarant des dialogues, une très terne voi[x] off. Quelques clins d'yeux vers *A bout de souffle*, [*A*] *propos de Nice* et *Monkey Business* ne sauvent pa[s] ces vingt-quatre heures dûment.

Le voyage en question. — Voir critique dans ce nu[]méro, page 150.

13 films américains

Battle at Bloody Beach (*La Bataille de Bloody Beach*), film en Scope de Herbert Coleman, avec Audie Murphy, Gary Crosby, Dolores Michaels. — Beau scénario, mais film exsangue.

Behold a Pale Horse (*Et vint le jour de vengeance*), film de Fred Zinnemann, avec Gregory Peck, Anthony Quinn, Omar Sharif, Raymond Pellegrin, Paolo Stoppa, Daniela Rocca, Christian Marquand. — Le pire académisme au service d'une ennuyeuse histoire de vengeance entre tortionnaire franquiste et ex-chef guerillero, vingt ans après. Effets à couper au ciseau, plans fignolés, musique pesante, Gregory Peck égal à lui-même, Omar Sharif insupportablement sérieux. Seul élément drôle : l'embrouillamini insensé des langues, les Espagnols parlant américain, les Français français, sauf quand ils parlent aux Hispano-Américains, auxquels ils s'adressent vraiment en espagnol, etc.

Cheyenne Autumn (*Les Cheyennes*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

Five Bold Women (*Cinq pistolets roses*), film en Scope et en couleurs de Jorge Lopez-Portillo, avec Jim Ross, Jeff Morrow, Merry Anders. — Sur un scénario Wellmano-Walshien (un shérif a charge de convoyer vers un pénitencier cinq dames guère commodes), Portillo a construit un western des plus néolithiques. On se dit au début qu'une telle naïveté, devenue fort rare, apporte au genre, à défaut de son Douanier Rousseau, du moins son Vivin ou son Bauchant. Mais l'auteur n'est pas un naïf, hélas, tout juste un peintre du dimanche qui sombre dans le chromo et ne s'en relève pas.

Four Days in November (*Quatre jours en novembre*), film de montage de Mel Stuart. — Montage de documents filmés et télévisés des événements de Dallas. Une fois de plus, on n'a pas cru suffisant de faire confiance aux seules images dont, ici plus que jamais, il eût fallu garder la force et le mystère. Nous avons droit aux truquages habituels, comme ce montage parallèle entre les dernières heures de Kennedy et l'emploi du temps présumé d'Oswald, en vue d'un détestable faux suspense. Le commentaire de Zitrone, qu'il se veuille sarcastique ou noble, explicatif ou émouvant, ajoute à l'artifice d'une entreprise que de bonnes intentions ne sauraient justifier.

Gunfighters of Casa Grande (*Les Hors-la-loi de Casa Grande*), film en Scope et en couleurs de Roy Rowland, avec Alex Nicol, Jorge Mistral, Dick Bentley, Steve Rowland, Mercedes Alonson. — Où l'on voit les hors-la-loi s'amender et devenir de braves et pacifiques fermiers. Malheureusement, la chanson de Rowland est bien connue et son répertoire limité : déjà pas fameux quand il est sur la brèche, il devient franchement attristant quand il donne dans l'olivier.

Marnie (*Pas de printemps pour Marnie*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

The Night of the Iguana (*La Nuit de l'iguane*). Voir critique dans notre prochain numéro.

The Patsy (*Jerry souffre-douleur*). — Voir critique dans ce numéro, page 146.

The Raiders (*Les Téméraires*), film en couleurs de Herschel Daugherty, avec Robert Culp, Brian Keith, Judith Meredith. — Commence comme un ennuyeux western sur le thème rebattu des troupeaux véhiculés d'un bout à l'autre de l'Amérique par des fermiers chassés de leurs terres. Brusquement, quand on se résignait au pensum, le scénario bifurque complètement, les fermiers se mettent à tout casser, exaspérés qu'ils sont par la passivité du gouvernement. Du même coup, la mise en scène devient plus alerte et le film plus sympathique. Autre élément attachant : on y voit « Wild » Bill Hickock, Bill Cody et Calamity Jane tout au début de leurs carrières, encore très jeunes chiens.

Robin and the Seven Hoods (*Les Sept voleurs de Chicago*), film en Scope et en couleurs de Gordon Douglas, avec Frank Sinatra, Dean Martin, Sammy Davis Jr., Peter Falk, Barbara Rush, Bing Crosby. — Le clan Sinatra poursuit périodiquement sa mise en valeur systématique et semble seul prendre plaisir à ces œuvrettes qu'un fonctionnaire (Milestone, Sturges, ou ici Douglas) a charge d'enregistrer, le doigt sur la couture du pantalon. Cette raideur militaire bride quelque peu la fantaisie, fût-elle de commande.

Son of Flubber (*Après lui, le déluge*), film de Robert Stevenson, avec Fred McMurray, Nancy Olson, Keenan Wynn. — A vouloir faire la pluie, on ne parvient pas pour autant à provoquer le beau temps. L'histoire de ce Nimbus qui cherche à percer les nuages, son côté niais et bon enfant appartiennent encore au cinéma de Noé. Pour un plus léger que l'air qui soit autre chose qu'une simple bulle, il y a mieux que Stevenson : Hawks, par exemple.

Zulu (*Zoulou*), film en Scope et en couleurs de Cyril Endfield, avec Stanley Baker, Jack Hawkins, Ulla Jacobson, James Booth, Michael Caine. — Les monceaux de cadavres et de bons sentiments n'empêchent ni les cadrages esthètes ni le raffinement du coloriage (rouge contre noir). A force de mouvements, la caméra perd tout recul. Reste un film anglais de plus sur quelques Zoulous de moins.

6 films italiens

Copacabana Palace (*Copacabana Palace*), film en Scope et en couleurs de Steno, avec Sylva Koscina, Walter Chiari, Mylène Demongeot, Gloria Paul, Claude Rich, Paolo Ferrari, Raymond Bussières, France Fabrizi. — Fourre-tout habituel aux films du genre, avec baie de Copacabana, cambrioleurs, carnaval, femme, mari et amant présumé, pédérastes, hôtesses de l'air... Ce n'est pas du doigté de Steno qu'on pouvait attendre qu'il sauve une entreprise vicieuse au départ.

Coriolano, eroe senza patria (*La Terreur des gladiateurs*), film en Scope et en couleurs de Giorgio Ferroni, avec Gordon Scott, Alberto Lupo, Lilla Brignone, Philippe Hersent, Pierre Cressoy. — Rocambolesques aventures d'un Coriolan rien moins que parallèle à celui de Plutarque. La platitude de la réalisation suffirait à faire reconnaître le classique label ferronien.

Il deserto rosso (*Le Désert rouge*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

F.B.I. appelle Istanbul, film d'Emimmo Salvi, avec Ken Clark, Bella Cortez, Ivy Holzer. — Trafic de drogue, exotisme facile, agents secrets, danseuses, chef occulte, filmés une fois de plus sans la moindre invention. Les bagarres sont bâclées, les acteurs et le réalisateur semblent s'en ficher complètement. Bref, une Istamboul où personne ne bosse fort.

Il gladiatore di Messalina (*Hercule contre les mercenaires*), film en Scope et en couleurs d'Umberto Lenzi, avec Richard Harrisson, Lydia Alfonsi, Jean Claudio, Philippe Hersent. — A la recherche d'un glaive, Messaline fait appel à Hercule qui, de son côté, ne balance pas une seconde entre elle et sa fiancée. Claude, Caligula et son bon cheval complètent cet insipide « tableau d'époque », où manque singulièrement l'épique.

Tarass Bulba, il cosaco (*Le Fils de Tarass Boulba*), film en Scope et en couleurs d'Henry Zaphirato, avec Wladimir Medar, Jean-François Peron, Err Crisa, Fosco Giachetti, Georges Reich, Sylvia Sorent — Charge de Cosaques rouges sans le moind don, nouveau Zaphiratos sans le moindre souffl Cinémascope et couleurs, ne font qu'accuser la pl titude des scènes de batailles et la convention c reste.

4 films anglais

Murder Most Foul (*Lady détective entre en scène*), film de George Pollock, avec Margaret Rutherford, Ron Moody, Megs Jenkins. — Contre onze hommes en colère, une vieille cabotine agitée s'efforce de sauver un innocent. Il est évident que Pollock ne vise pas une seconde autre chose que l'exaltation de Lady Rutherford dans ses numéros les plus variés : en chiffonnière, en joueuse de dames, en théâtreuse, en justicière menaçante. *L'exhibitionnisme est là*, pas dans *La Plage du désir*, mais le public marche à fond.

Only Two Can Play (*On n'y joue qu'à deux*). — Voir critique dans ce numéro, page 150.

Scotland Yard Triumphs (*Scotland Yard triomphe*), film de Robert Tronson et Gordon Flemyng, avec Ivan Desny, Nadja Regin, Anthony Newlands, Michael Goodliffe. — Ignorant sans doute que la nulli divisée par deux multiplie l'ennui à l'infini, les re ponsables de l'entreprise ont cru bon de nous assén deux de ces histoires policières, britanniques et in pides dont nous sommes périodiquement envahi Wallace, deux fois Wallace ! Le Tronson primitif le paresseux Flemyng rivalisent d'ennui.

Summer Holiday (*Vacances d'été*), film en Scope en couleurs de Peter Yates, avec Cliff Richard, Lau Peters, The Shadows, Melvyn Hayes. — Sur le thèn bien anglais du rafistolage des vieilles guimbarde type *Geneviève*, se greffe la promenade touristiqu L'anecdote est stupide, les épisodes « chorégraph ques » nuls. On a furieusement envie de revo *A Hard Day's Night*. L'ensemble ne permet pas moindre Shadow of Doubt sur les possibilités d'Yate

3 films allemands

L'Espion au diable, film de John Paddy Carsters, avec Peter Van Eyck, Marianne Koch. — Aventures d'un agent double racontées par un simple.

Flying Clipper (*Le voyage inoubliable*), film en Scope et en couleurs de Hermann Leitner et Rudolf Nussgruber. — Si tous les gars du monde sont associés à Zitrone, le champ de course est comble. Cet ennuyeux condensé de tous les poncifs chers aux acharnés du voyage organisé n'évite pas un des clichés qu'ébranlaient les cartes postales des *Carabiniers*. Quand nous montrera-t-on enfin la Semaine Sainte de Monaco, la course automobile da l'Alhambra, et les mosquées de Chartres ?

Lulu (*Liaisons douteuses*), film de Rolf Thiele, ave Nadja Tiller, Hildegarde Neff, Mario Adorf, O. Hasse, Dudolf Forster. — Dans ce prototype c cinéma allemand ambitieux, se manifeste le « con plexe » de ce cinéma : la hantise de la grande ép que de l'entre-deux-guerres. Elle se manifeste par fausse recherche pseudo-expressionniste, ici pouss plus loin que jamais. La seule chose qui permet au spectateur de tenir le coup, c'est Hildegarde Ne

2 films soviétiques

Hamlet (*Hamlet*), film en Scope de Grigori Kosintzev, avec Innokenti Smoktounovski, Anastasia Vertinskaia, Mikhaïl Nazvanov. — Voir compte rendu de Venise (n° 159, page 27), et s'abstenir.

Tikhy Don (*Le Don paisible*), film en couleurs c Serguei Guerassimov, avec Elina Bystritskaïa, Pio Glebov. — Voir critique dans notre prochain n méro.

1 film mexicain

Juana Gallo (*La Grande Révolte*), film en couleurs de L. Zacharios, avec Maria Felix, Jorge Mistral, Luis Aguilar, Christiane Martel. — Les exploits de Juana Gallo, romaine héroïne du Mexique. Pour le pays, mieux vaut regarder du côté de *Que Viva*. Pou l'héroïne, du côté de Brecht ou Bresson. Infidèles l'histoire, ne couronnons pas les pépins de Zachario

1 film polonais

Pasazerka (*La Passagère*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

1 film japonais

Suna no onna (*La Femme du sable*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

Abonnement 6 numéros : **France, Union française, 24 F - Etranger, 27 F.** 12 numéros : **France, Union française, 44 F - Etranger, 50 F.** Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **39 F** (France) **et 44 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros N° 6, **2 F** - N°s 7 à 89, **2,50** F - N°s 91 à 147, **3 F** - Numéros spéciaux : 42, 90, **3,50 F** - 78, 100, 118, 126, 131, **4 F** - 138, **5 F** - **Port** : Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** 1, 2, 3, 4, 5, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 45, 48, 54, 56, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 74, 75, 79, 80, 87, 89, 90, 91, 93, 97, 99, 104, 150-151. **Tables des matières :** N°s 1 à 50, **épuisée** - N°s 51 à 100, **3 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINÉMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8e, téléphone 359-52-80** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 22 354 - Imprimerie Cino del Duca, Maisons-Alfort (Seine) - Les directeurs de la publication : Daniel Filipacchi et Frank Tenot.



cahiers du cinéma prix du numéro : 8 francs